



<http://lucl.kiev.ua/>

10/VI	423	26.VIII.15-122
22/X	140	
4/XII	724	
4/XII	662	
7/XII	382	
4/XII	255	
24.VII	917	
29.VI	335	
24.VIII	969	

Исторія искусства

всѣхъ временъ и народовъ.

Томъ второй.

Исторія искусства

всѣхъ временъ и народовъ.

Профессора **Карла Вёрмана**,
Директора Дрезденской Галлерей.

Томъ второй.

Искусство христіанскихъ народовъ до конца XV столѣтія.

Переводъ съ нѣмецкаго подъ редакціей

А. И. Сомова,

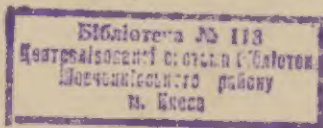
старшаго хранителя Императорскаго Эрмитажа.

и (начиная съ 26 листа)

Д. В. Айналова,

Проф. Императорскаго С.-Петербургскаго Университета.

418 рисунковъ въ текстѣ, 15 хромолитографія и 39 гравюръ и автотипій.



С.-Петербургъ.

Книгоиздательское Товарищество „Просвѣщеніе“,
Забалканскій просп., соб. д. № 75.

331947

к

н 06

н/н 13

н/91

99 +



Библиотека для взрослых
в М. Моск. Училищн.
Училищн. библ.

Предисловіе.

Второй томъ „Исторіи искусства всѣхъ временъ и народовъ“ выполненъ на основаніи тѣхъ же принциповъ, какъ и первый. Благо-склонный пріемъ, встрѣченный первымъ томомъ не только въ широкихъ кругахъ художественно образованныхъ читателей, но и у специалистовъ, побудилъ меня и во второмъ томѣ избрать путь изложенія, средній между популярнымъ и научнымъ. Выдающіеся писатели по исторіи искусства, которыхъ я заботливо старался выдвигать впередъ въ ихъ области изъ опасенія, что мои самостоятельныя воззрѣнія не будутъ поняты, только упомянуты въ разныхъ мѣстахъ текста; въ указателѣ же они поименованы съ ихъ работами, статьями и добавленіями въ алфавитномъ порядкѣ. вмѣстѣ съ тѣмъ, чтобы облегчить текстъ, вопреки пріему, употребленному въ первомъ томѣ (не вездѣ строго въ этомъ отношеніи выдержанному), въ указателѣ приведены и такія сочиненія, авторы которыхъ не поименованы мною въ текстѣ. Незачѣмъ особенно настойчиво подчеркивать здѣсь то обстоятельство, что объемъ указателя долженъ оставаться въ узкихъ предѣлахъ, чтобы представлять извѣстный выборъ сочиненій, вѣдѣствіе того, что въ послѣднее десятилѣтіе область историко-художественной литературы возрастаетъ на подобіе лавины. Указывая только на тѣ сочиненія, которыми я самъ пользовался, смѣю думать, что я даю въ руки читателю достойный выборъ.

Если этотъ второй томъ производитъ въ общемъ, какъ я полагаю, болѣе цѣльное впечатлѣніе, чѣмъ первый, то это лежитъ въ природѣ вещей, въ большей общности развитія искусствъ у христіанскихъ народовъ. Мое дѣленіе и расчлененіе огромнаго матеріала должно оправдать само себя, но я слишкомъ далекъ отъ того, чтобы какую-либо одну классификацію считать въ этомъ отношеніи единственно вѣрной. Каждый авторъ можетъ и долженъ открыто выражать и оберегать свою самостоятельность въ расположеніи матеріала. Споръ о названіяхъ періодовъ стоитъ далеко отъ меня. Мнѣ предстояло прежде всего рѣшить, что въ моемъ изложеніи должно быть особенно выдвинуто впередъ или болѣе открыто развито и, вообще, держаться восходящей линіи. Однако,

и въ этомъ томѣ я пытался объяснить процессъ развитія не столько при посредствѣ длинныхъ разсужденій, сколько обращая вниманіе на послѣдовательный рядъ проявленій этого процесса.

Тотъ, кто не встрѣтитъ въ текстѣ того или другого объясненія, считая, что кое-что должно было выразить полнѣе, можетъ самъ убѣдиться, что объемъ этой книги достигъ наибольшей допустимой величины. Цѣль, вѣтавшая предо мною, состояла въ томъ, чтобы выдѣлить изъ неисчерпаемыхъ источниковъ художественнаго творчества народовъ и сопоставить въ историческомъ порядкѣ лишь то, что специалисту и профану явилось бы самымъ важнымъ для познанія процесса всеобщаго развитія.

Приношу мою сердечную благодарность нѣкоторымъ специалистамъ за добрую поддержку моихъ занятій при выполненіи этого второго тома, и прежде всего моимъ дрезденскимъ друзьямъ и товарищамъ: особенно Вольдемару фонъ-Зейдлицу — за разнаго рода совѣты и помощь; Корнелиусу Гурлитту — за богатый матеріалъ по зодчеству, которымъ онъ меня снабдилъ; Георгу Трею — за любезную помощь при ознакомленіи съ нѣкоторыми русскими работами, и Полю Германну — за нѣкоторыя указанія по исторіи ваянія. Наконецъ, я не могу не выразить самой живой благодарности редакціи издательства за исключительныя старанія и заботу, проявленныя при печатаніи этого труда.

Дрезденъ.

Карлъ Верманъ.

Оглавление.

Введение	Стр. 1
--------------------	-----------

Первая книга.

Искусство христианской древности (около 100—750 гг. по Р. Х.).

I. Древнехристианское искусство первых трех столѣтій	6
1. Древнехристианское зодчество до Константина Великаго	6
2. Древнехристианская живопись до Константина Великаго	9
3. Древнехристианская скульптура до Константина Великаго	16
II. Христианское искусство съ четвертаго по начало восьмого столѣтій	20
1. Введение. — Зодчество	20
2. Древнехристианская живопись съ IV по VIII столѣтіе	49
3. Христианская скульптура съ IV по VIII столѣтіе	67

Вторая книга.

Христианское искусство ранняго средневѣковья, съ VIII по XI столѣтіе.

I. Искусство христианскаго востока ок. 700—1050 гг.	81
1. Введение. — Византійское зодчество этой эпохи	81
2. Византійская живопись между 717 и 1057 гг.	86
3. Византійская скульптура съ 850 г по 1057 г.	93
4. Армянское и грузинское искусство съ IX по XI столѣтіе	95
II. Западное искусство съ VIII по XI столѣтіе	98
1. Раннее-средневѣковое искусство Италіи и Испаніи, приблизительно, 750—1050 гг.	98

2 Раннее средневѣковое искусство Великобританіи и Ирландіи съ 650 по 1050 г.	107
3. Искусство Каролингской и Оттоновской эпохи на востоѣ и на западѣ отъ Рейна въ 750—1050 гг.	114
А. Зодчество	114
Б. Живопись	126
В. Скульптура	143

Третья книга.

Христианское искусство зрѣлаго средневѣковья (приблизит. 1050—1250 гг.).

I. Вторая эпоха расцвѣта средневизантійскаго искусства и его отпрыски на Востокѣ	159
1. Введение. — Искусство Византійской имперіи (приблизительно 1050—1250 гг.)	159
2. Русское искусство съ 1000 по 1250 г.	165
3. Армянско-грузинское искусство зрѣлаго средневѣковья	168
II. Искусство Италіи въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (1050—1250 гг.)	169
1. Введение. — Византійское и византийствующее искусство Венеціи и Нижней Италіи	169
2. Искусство романской эпохи въ Римѣ и въ Умбріи	181
3. Романское искусство въ Тосканѣ	188
4. Ломбардо-романское искусство	199
III. Западно-европейское искусство въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (приблизит. 1050—1250)	209
1. Романское искусство Южной Франціи и Бургундіи	209
А. Введение. — Архитектура	209
Б. Романская пластика Южной Франціи	222

	Стр.
В. Романская живопись. — Романск. живопись Южной Франціи	228
2. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ сѣверной Франціи, приблизит. съ 1050 по 1250 г.	233
А. Архитектура	233
Б. Сѣверно - французская пластика зрѣлаго средневѣковья	244
В. Сѣверно-французск. живопись зрѣлаго средневѣковья	249
3. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ Испаніи и Португаліи (1050—1250 гг.)	252
А. Архитектура	252
Б. Скульптура и живопись Испаніи въ романскую эпоху	255
4. Англійское искусство въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (съ 1050 по 1250 г.)	258
А. Архитектура	258
Б. Англійская скульптура и живопись съ 1050 по 1250 г.	264
IV. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ Германіи и въ нѣкоторыхъ сосѣднихъ съ нею странахъ (приблизительно съ 1050 по 1250 г.)	267
1. Саксонское и вестфальское искусство	267
А. Введение. — Архитектура	267
Б. Саксонская и вестфальская пластика романской эпохи	279
В. Саксонская и вестфальская живопись романской эпохи	290
2. Рейнское искусство зрѣлаго средневѣковья	299
А. Рейнское зодчество между 1050 и 1250 гг.	299
Б. Романская пластика прирейнскихъ странъ	311
В. Рейнская живопись съ 1050 по 1250 г.	317
3. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ южной Германіи и Австріи пригл. съ 1050 по 1250 г.	324
А. Архитектура	324
Б. Романская пластика южной Германіи и Австріи	330
В. Живопись южной Германіи и Австріи съ 1050 по 1250 г.	336
4. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ сѣверно-нѣмецкой низменности и въ Скандинавіи (приблиз. съ 1050 по 1250 г.)	342
А. Зодчество	342

	Стр.
Б. Изобразительныя искусства Сѣвера съ 1050 по 1250 г. Общій обзоръ романскаго искусства	348

Четвертая книга.

Искусство поздняго средневѣковья, отъ середины XIII-го по конецъ XIV-го столѣтія.

I. Западно-европейское искусство этой эпохи	351
1. Сѣверно-французское искусство съ 1250 по 1400 г.	351
А. Введение. — Зодчество сѣверной Франціи	351
Б. Сѣверно - французская скульптура въ эпоху высокой готики	367
В. Сѣверно-французск. живопись съ 1250 по 1400 г.	372
2. Южно-французское искусство поздняго средневѣковья	381
А. Южно-французская архитектура съ 1250 по 1400 г.	381
Б. Южно-французск. скульптура приблизительно съ 1250 по 1400 г.	383
В. Южно-французская живопись приблизительно съ 1250 по 1400 г.	384
3. Бургундское и нидерландское искусство поздняго средневѣковья	386
А. Введение. — Бургундская и южно-нидерландская архитектура съ 1250 по 1400 г.	386
Б. Бургундск. - нидерландская пластика съ 1250 по 1400 г.	389
В. Бургундско-нидерландская живопись до 1400 г.	393
4. Испанское и португальское искусство поздняго средневѣковья	396
А. Испанская и португальская архитектура съ 1250 по 1400 г.	396
Б. Испанская скульптура съ 1250 по 1400 г.	399
В. Испанская живопись съ 1250 по 1400 г.	400
5. Англійское искусство поздняго средневѣковья	401
А. Англійская архитектура съ 1250 по 1400 г.	401
Б. Англійская скульптура съ 1250 по 1400 г.	403
В. Англійская живопись съ 1250 по 1400 г.	405

II. Искусство Германіи и со-

	Стр.		Стр.
сѣднихъ съ ней странъ въ позднее средневѣковье. . .	407	IV. Христіанск. искусство позд- няго средневѣковья на Вос- токѣ	522
1. Искусство области Рейна съ 1250 по 1400 г.	407	1. Поздне-византійское иску- ство съ 1250 по 1450 г.	522
А. Введеніе. — Готическая архитектура съ 1250 по 1400 г.	407	2. Русское искусство въ эпоху монгольск. ига, около 1225— 1400 гг.	528
Б. Рейнская пластика съ 1250 по 1400 г.	414	3. Средневѣковое искусство на среднемъ и нижнемъ Дунаѣ	529
В. Рейнская живопись съ 1250 по 1400 г.	420	4. Готическое искусство въ вос- точныхъ странахъ Средизем- наго моря	532
2. Южно-нѣмецкое и австрійское искусство съ 1250 по 1400 г.	429	Заключеніе	534
А. Готическая архитектура въ южной Германіи и Австріи	429		
Б. Южно-нѣмецкая и ав- стрійская пластика съ 1250 по 1400 г.	434		
В. Южно-нѣм. и австрій- ская живопись съ 1250 по 1400 г.	440		
3. Искусство сѣверной Германіи съ 1250 по 1400 г.	447		
А. Зодчество	447		
Б. Сѣверно-нѣмецкая пла- стика съ 1250 по 1400 г.	451		
В. Сѣверно-нѣмецкая жи- вопись съ 1250 по 1400 г.	455		
4. Скандинавск. искусство позд- няго средневѣковья	458		
III. Итальянск. искусство позд- няго средневѣковья (съ 1250 по 1400 г.)	460		
1. Искусство Тосканы и сред- ней Италіи съ 1250 по 1400 г.	460		
А. Вступленіе. — Тоскан- ская и средне-итальян- ская архитектура съ 1250 по 1400 г.	460		
Б. Тосканская и средне- итальянская пластика съ 1250 по 1400 г.	469		
В. Тосканская и средне- итальянская живопись съ 1250 по 1400 г.	478		
2. Верхне-итальянское иску- ство съ 1250 по 1400 г.	502		
А. Верхне-итальянск. архи- тектура съ 1250—1400г.	502		
Б. Верхне-итальянск. пла- стика съ 1250 по 1400 г.	508		
В. Верхне-итальянская жи- вопись съ 1250 по 1400 г.	511		
3. Искусство Рима и нижней Италіи съ 1250 по 1400 г.	514		
А. Римская и ниже-италь- янская архитектура съ 1250 по 1400 г.	514		
Б. Римская и ниже-италь- янская пластика съ 1250 по 1400 г.	516		
В. Римская и ниже-италь- янская живопись съ 1250 по 1400 г.	519		
		Пятая книга.	
		Искусство XV столѣтія.	
		I. Западно-европейск. иску- ство XV столѣтія.	538
		1. Нидерландско-бургундское искусство этой эпохи	538
		А. Введеніе. — Зодчество	538
		Б. Нидерландская и бур- гундская скульптура XV столѣтія	544
		В. Нидерландская и бур- гундская живопись XV столѣтія.	550
		2. Французское искусство XV-го столѣтія	580
		А. Зодчество	580
		Б. Французск. скульптура XV столѣтія	584
		В. Французская живопись XV столѣтія	592
		3. Испанское и португальское искусство XV вѣка	602
		А. Испанское и португаль- ское зодчество XV вѣка	602
		Б. Испанская и португаль- ская скульптура XV вѣка	608
		В. Живопись XV стол. на Пиренейск. полуостровѣ	610
		4. Англійское искусство XV-го вѣка.	613
		А. Зодчество	613
		Б. Англійская скульптура XV столѣтія	616
		В. Англійская живопись XV столѣтія	617
		II. Искусство XV столѣтія въ Германіи и сѣднихъ съ нею странахъ	620
		1. Искусство прирейнской обла- сти	620
		А. Прирейнское зодчество XV столѣтія	620
		Б. Рейнская скульптура XV столѣтія	623
		В. Рейнская живопись XV столѣтія	627

	Стр.		Стр.
2. Искусство XV-го столѣтія на вѣнгерскомъ югѣ Германіи	647	XV вѣка	750
А. Южно-нѣмецк. и австрійское зодчество	647	2. Верхне-итальянское искусство XV столѣтія	789
В. Южно-германская и австрійская скульптура XV столѣтія	652	А. Верхне-итальянск. архитектура XV столѣтія	789
В. Южно-германская и австрійская живопись XV вѣка	676	В. Верхне-итальянская пластика XV столѣтія	801
3. Искусство XV столѣтія въ сѣверной Германіи	697	В. Верхне-итальянская живопись XV столѣтія	811
А. Сѣверно-нѣмецк. архитектура XV столѣтія	697	3. Искусство XV столѣтія въ Римѣ и нижней Италіи	839
Б. Сѣверно-нѣмецк. скульптура XV столѣтія	701	А. Архитектура	839
В. Сѣверно-нѣмецкая живопись XV столѣтія	705	В. Пластика XV столѣтія въ Римѣ и нижней Италіи	844
4. Искусство XV столѣтія въ Скандинавіи	710	В. Живопись XV столѣтія въ Римѣ и нижней Италіи	847
А. Архитектура	710	IV. Христіанское искусство XV вѣка въ восточной Европѣ	850
Б. Изобразительныя искусства	711	1. Христіанское искусство XV вѣка въ древне-византійской области	850
III. Итальянское искусство XV вѣка	713	2. Русское искусство Возрожденія въ 1462—1598 гг.	852
1. Искусство Тосканы и средней Италіи	713	3. Искусство итальянскаго ранняго ренессанса на оо. Родосѣ и Кипрѣ, въ Турціи и Венгріи	856
А. Введеніе. Тосканская и среднеитальянск. архитектура XV столѣтія	713	Общій обзоръ	860
В. Скульптура Тосканы и средней Италіи въ XV вѣкѣ	728	Библиографическій указатель	864
В. Тосканская и среднеитальянская живопись		Алфавитный указатель именъ и предметовъ	892

Списокъ иллюстрацій.

Хромофотографіи.

	Стр.
1. Живопись въ катакомбахъ Св. Каликста въ Римѣ (табл. 2) . . .	10
2. Мозаика въ абсидѣ церкви Св. Пуденціаны, въ Римѣ (табл. 7) . . .	55
3. Св. евангелистъ Маркъ, рисунокъ изъ „Adahandschrift“ въ Трирской городской библиотекѣ (табл. 11)	134
4. Входъ во Іерусалимъ и различные орнаментальные мотивы, стѣнная живопись церкви въ Визъ (табл. 18.)	230
5. Распятіе, стѣнная живопись въ нижней церкви Шварцрейндорфа, близъ Бона (табл. 23) . . .	319
6. Игра и смерть Дидоны, изъ кодекса „Vindobonensis“ Приворотной и Государственной Библиотеки въ Мюнхенѣ (табл. 24) . . .	340
7. Одна изъ миниатюръ „Манассееской рукописи псалмовъ“ въ Библиотекѣ Гейдельбергскаго университета (табл. 31)	428
8. Стѣнная живопись на западной узкой стѣнѣ въ монастырской церкви въ Вингаузенѣ (табл. 33)	455
9. Фасадъ Орвиетскаго собора (табл. 34)	465
10. Русскіе орнаменты XIV—XVI вѣковъ (табл. 35)	529
11. Одна изъ миниатюръ „Венеріаріа Гримани“, хранящагося въ библиотекѣ св. Марка, въ Венеціи (табл. 41)	578
12. Св. Лаврентій обращаетъ тюремщика въ христіанство, стѣнная живопись фра-Анджелико Фьезолскаго въ капеллѣ Николая V въ Ватиканѣ, въ Римѣ (табл. 49)	760
13. Шестые вохвовъ, стѣнная живопись Веноццо-Гоццоліи (табл. 50)	769
14. Часть боковой абсиды въ Павійской Чертогѣ (табл. 51)	792
15. Святые Іоаннъ Креститель и Ве-	

недиктъ, Назарій и Кельсій. Божья створка алтарнаго склавья въ церкви С.-Назаро-в-Чельсо въ Веронѣ (табл. 53)	829
---	-----

Гравюры и автотипін.

1. Римскія катакомбы (табл. 1) . . .	9
2. Внутренніе виды ранне-христіанскихъ церквей близъ Рима (табл. 3)	22
3. Колонна и антаблементъ церкви св. Іоанна въ Константинополѣ (табл. 4)	35
4. Внутренніе виды церквей С.-Маріа-Маджоре и С.-Стефано-Ротондо, въ Римѣ (табл. 5)	39
5. Стѣнная живопись въ криптѣ св. Цециліи, въ Римѣ (табл. 6)	51
6. Равенскія мозаики (табл. 8)	58
7. Мозаика церкви С.-Витале, въ Равеннѣ (табл. 9)	62
8. Саркофагъ Юлія Басса, въ Ватиканскихъ Гротахъ, въ Римѣ (табл. 10)	74
9. Украшеніе передней стороны алтаря Генриха II, изъ базельскаго собора, въ музеѣ Клуви, въ Парижѣ (табл. 12)	150
10. Бронзовыя двери гильдесгеймскаго собора (табл. 13)	156
11. Соборъ св. Марка, въ Венеціи (табл. 14)	171
12. Внутренность церкви „Марторана“ въ Палермо (табл. 15)	177
13. Мозаики абсиды въ средневѣковыхъ римскихъ церквяхъ (табл. 16)	185
14. Фасадъ церкви Нотр-Дамъ-де-Гардъ, въ Пуатье (табл. 17)	226
15. Западные порталы Шартрскаго собора (табл. 19)	244
16. Золотыя врата, во Фрейбургѣ (табл. 20)	285
17. Соборъ въ Шпейерѣ (табл. 21)	301
18. „Церковь“ и „Синагога“, статуи при южномъ порталѣ Страсбургскаго собора (табл. 22)	313

	Стр.		Стр.
19. Амьенскій соборъ (табл. 25) . . .	362	ванни-е-Паоло, въ Венеціи (табл. 52) . . .	810
20. Южный порталъ собора Парижской Богоматери (табл. 26) . . .	368	39. Скульптурныя украшенія портала мессинскаго собора (табл. 54) . . .	844
21. Западный фасадъ собора св. Гудулы, въ Брюсселѣ (табл. 27) . . .	387		
22. „Мойсеевъ колодезь“ въ Дижонѣ, произведеніе Клауса Слутера (табл. 28) . . .	391	Списокъ рисунковъ въ текстѣ.	
23. Внутренность Бурюсеккаго собора (табл. 29) . . .	397	Цеметеріальная камера надъ катакомбой Калликста, въ Римѣ . . .	8
24. Западный фасадъ Кельнскаго собора (табл. 30) . . .	411	Одна изъ капеллъ цеметерія Калликста, въ Римѣ . . .	12
25. Статуя Энкергарда Мейсенскаго и его жены Уты фонъ-Балленстелтъ, украшающая соборъ Наумбургскій соборъ (табл. 32) . . .	452	„Пейсхей“, фреска крипты св. Нероя въ катакомбѣ Домитиллы, въ Римѣ . . .	13
26. Группы ангеловъ, части гентскаго алтарнаго скандия, произведенія братьевъ Губерта и Яна ванъ-Эйковъ, въ Берлинскомъ музеѣ (табл. 36) . . .	556	„Богоматерь и пр. Исаія“, фреска въ катакомбѣ Прискиллы, въ Римѣ . . .	14
27. Обрученіе итальянца Джованни „Ариольфини“, картина Я ванъ-Эйка, въ Лондонской Национальной галлерей (табл. 37) . . .	559	Добрый Пастырь, мраморная статуэтка Латеранскаго музея въ Римѣ . . .	17
28. Алтарный скандень Я ванъ-Эйка, въ Дрезденской галлерей (табл. 38) . . .	563	„Саркофагъ Іоны“, въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ . . .	18
29. Мадонна Гаяса Мемлингъ, въ галлерей Уффици, во Флоренціи (табл. 39) . . .	562	Первоначальный планъ собора св. Петра, въ Римѣ . . .	22
30. Крещеніе Господне, картина Герарда Давида, въ музеѣ Брюгге (табл. 40) . . .	574	Разрѣзъ и планъ церкви св. Констанци, въ Римѣ . . .	23
31. Окно „мастера 1461 г.“ въ хорѣ Вальбургской церкви (табл. 42) . . .	629	Обломокъ крышки контскаго саркофага, въ Гизехскомъ музеѣ . . .	26
32. „Мадонна въ родовоѣ бесѣдкѣ“, картина Шонгауера (табл. 43) . . .	637	Планъ базилики въ Орлеанвиллѣ . . .	28
33. Алтарный скандень Стефана Лохнера, въ Кельнскомъ соборѣ (табл. 44) . . .	642	Орнаментиронинныя плиты изъ базилики въ Тебесѣ . . .	28
34. Произведенія Петра Фитера: Рака св. Себастьяна, въ церкви во имя этого святого, въ Нюрнбергѣ, и бронзовая статуя королей Артура и Теодориха на надгробномъ памятникѣ Максимилиана I, въ Инсбрукѣ (табл. 45) . . .	670	Часть ряда колоннъ, опоясывающаго абсиду въ церкви въ Кататъ Сидла . . .	29
35. Срѣтеніе Господне, картина Роланда Фрюауфа въ церкви Гроегмайна близъ Унтерберга (табл. 46) . . .	687	Церковь въ Турманинѣ, въ Сиріи . . .	29
36. Филиппо Брунеллески: Внутренность церкви С. Лоренцо, во Флоренціи и капелла де-Пацци при церкви С.-Кроче, тамъ же (табл. 47) . . .	718	Дверной карнизъ церкви въ Эль-Барѣ, въ Сиріи . . .	30
37. Восточныя двери флорентійскаго баптистерія, произведеніе Лоренцо Гиберти (табл. 48) . . .	733	Планъ собора въ Босрѣ, въ Сиріи . . .	30
38. Надгробный памятникъ Андреа Веллрамини въ церкви С. Джо-		Планъ собора въ Эсрѣ, въ Сиріи . . .	30
		Подземный водопадъ Эшрефидже-Секки, въ Константинополѣ . . .	33
		Цистерна Бинъ биръ-дирекъ, въ Константинополѣ . . .	34
		Юническая, снабженная импостомъ капитель въ церкви св. Сергія, въ Константинополѣ . . .	35
		Планъ церкви св. Сергія и Вакха, въ Константинополѣ . . .	35
		Продольный разрѣзъ храма св. Софіи, въ Константинополѣ . . .	36
		Внутренность храма св. Софіи, въ Константинополѣ . . .	38
		Абсида Северіанской базилики, въ Неаполѣ . . .	40
		Мавзолей Теодориха Великаго, въ Равеннѣ . . .	41
		Внутренность церкви S. Apollinare Nuovo, въ Равеннѣ . . .	42
		Внѣшній видъ церкви S. Apollinare in Classe, близъ Равенны . . .	43
		Планъ церкви св. Виталія, въ Равеннѣ . . .	44
		Внутренній видъ церкви св. Виталія, въ Равеннѣ . . .	45
		Планъ церкви S. Lorenzo, въ Миланѣ . . .	46
		Голова Христа, стѣнная живопись въ катакомбѣ св. Понциана, въ Римѣ . . .	51

	Стр.		Стр.
Оранта, стѣнная живопись въ домѣ при S. Giovanni e Paolo, въ Римѣ	52	Молящаяся Богоматерь. Мозаика въ церкви Коймесия, въ Никее	86
Убіеніе трехъ мучениковъ, стѣнная живопись въ домѣ при S. Giovanni e Paolo	53	Хвастуны, изъ хлудовской псалтири въ Никольскомъ монастырѣ, подѣ Москвой	87
Мозаичное украшеніе потолка четырехугольнаго пространства предъ абсидой въ церкви св. Виталія, въ Равеннѣ	60	Пророкъ Аввакумъ, изъ хлудовской псалтири, въ Никольскомъ монастырѣ, подѣ Москвой	88
Иосифъ принимаетъ своихъ братьевъ, миниатюра „Вѣнской Книги Бытія“, въ Придворной Библіотекѣ, въ Вѣнѣ	62	Давидъ, играющій на лирѣ. Изъ рукописи Парижской Національной бібліотеки подѣ № 139-мъ	89
Распятіе и Воскресеніе Спасителя, миниатюра „Лаврентіевскаго Кодекса“, во Флоренціи	63	Ап. Петръ и Павелъ, византійскія эмали въ собраніи А. Звенигородскаго	90
Пророкъ Енохъ, миниатюра рукописи Космы Индикоплевста, хранящейся въ Ватиканской бібліотекѣ	64	Вознесеніе Господне, византійскій рѣзанный на слоновой кости рельефъ, во Флорентійскомъ Національномъ музеѣ	94
Св. Сергій и Вакхъ, энкаустическая икона въ Киевской Духовной Академіи	65	Планъ церкви св. Рифсимы, въ Вагаршапатѣ	96
Коптская ткань съ изображеніемъ святого верхомъ на конѣ, изъ коллекціи Гобелевской мануфактуры, въ Парижѣ	66	Видъ патриаршей церкви въ Анн, въ Арменіи, съ передней стороны	96
Распятіе, рѣзаной изъ дерева рельефъ на дверяхъ церкви св. Савины, въ Римѣ	69	Спаситель на престолѣ, фреска въ церкви S. Maria delle Grazie, близъ Карпаньяно	98
Передняя колонна киворія въ венеціанскомъ соборѣ св. Марка	70	Планъ церкви св. Амвросія, въ Миланѣ	100
Римскій христіанскій саркофагъ, въ Латеранѣ	73	Капиталь изъ церкви S. Maria in Cosmedin, въ Римѣ	100
Саркофагъ св. Θεодора въ церкви S. Apollinare in Classe, въ Равеннѣ	74	Капиталь изъ церкви св. Сатира, въ Миланѣ	101
Диптихъ консула Феликса 420-го года, въ Парижской Національной бібліотекѣ	75	Арка киворія въ церкви S. Giorgio di Valpolicella, близъ Вероны	101
Пилать, передающій Христа народу, рѣзанный на слоновой кости рельефъ въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ	76	Капиталь, хранящаяся въ музеѣ Перуджи	102
Крылатый ангелъ, рѣзанный на слоновой кости рельефъ въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ	77	Лангсардскій колесобразный орнаментъ	102
Спаситель съ апостолами Петромъ и Павломъ, древне-христіанскій рельефъ на слоновой кости, въ Берлинскомъ музеѣ	78	Украшенная рельефомъ плита Зигвальда, часть крестильной купели въ Чивидале	103
Бронзовая медаль съ изображеніями ап. Петра и Павла, въ Ватиканскомъ Христіанскомъ музеѣ, въ Римѣ	79	Аркадная галлерей снаружи продолжнаго корпуса церкви Санъ-Мигуель-де-Эскалада, близъ Леона	105
Даніиль между двумя львами, металлическое украшеніе меровингской эпохи	79	Окно въ церкви св. Кемина, въ Ирландіи	108
Ионическая капитель со скошенными сторонами македонской эпохи Константинополя	83	Колонки сложныхъ оконъ на башнѣ гр. Бартона, близъ Нортгемптона	108
Планъ монастырской церкви въ Скрипу, въ Беотіи	83	Трубчато-спиральный ирландскій орнаментъ	109
Западная сторона церкви Θεοτοκοςъ, въ Константинополѣ	84	Рутульскій придорожный крестъ въ Шотландіи	110
Императоръ покланяется Христу, сидящему на престолѣ. Мозаика въ нартексѣ храма св. Софіи въ Константинополѣ	85	Крышка ирландскаго металлическаго ларца, въ Ирландской Академіи, въ Дублинѣ	111
		Орнаментированная страница изъ Book of Dugrow въ Троицкой Коллегіи, въ Дублинѣ	111
		Прописная буква L изъ Book of Dugrow, въ Троицкой Коллегіи, въ Дублинѣ	112
		„Мадонна“, одна изъ миниатюръ Book of Kells, въ Троицкой Коллегіи, въ Дублинѣ	112
		„Евангелистъ Іоаннъ“, одна изъ миниатюръ въ Евангеліи Кетберга, въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ	114

	Стр.		Стр.
Планъ Санкт-Галленскаго аббатства, прил. 820 г.	115	„Вознесение Пресв. Дѣвы на Небо“ и „Св. Галлъ, вынимающій у медвѣдя запозу изъ лапы“, рельефъ слововой кости, работы Тутило, въ библиотекѣ С.-Галленскаго монастыря.	151
Капители колонны изъ церкви св. Юстина, въ Гехтѣ на Майнцѣ	116	„Христосъ и четыре евангелиста“, рельефъ изъ слововой кости, въ Берлинскомъ музеѣ	153
Ворота нартекса монастырской церкви въ Лоршѣ	117	Чаша Тассило, въ Кремс-мюнстерскомъ монастырѣ	154
Композитная капитель Лоршскаго нартекса	118	Колонна Бернгарда въ гильдесгеймскомъ соборѣ	157
Планъ церкви въ Гервироде, въ Гарцѣ	119	„Сшествіе Христа во адъ“, мозаика монастыря Дафия	162
Капитель колонны изъ церкви въ Гервироде	121	„Распятіе“, миниатюра византийской псалтири, въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ	163
Капители изъ замковой церкви и изъ церкви Вилерта въ Кведлинбургѣ	121	Планъ Софійскаго собора, въ Кіевѣ	166
Капитель одной изъ самыхъ древнихъ (Бернвардовскихъ) колоннъ церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ	122	Составленная изъ птичьихъ фигуръ буквы армянской библіи 1375 г., въ библиотекѣ мекхитаристовъ, въ Вѣнѣ	169
Планъ ахенскаго собора	122	Инициалъ Е одной изъ византийскихъ рукописей Берлинскій Королевской библиотекы и армянской рукописи 1460 г., принадлежащей д-ру Мартину въ Гельсінгфорѣ	169
Внутренность ахенскаго собора	123	Планъ собора С. Марка въ Венеціи	171
Внутренность церкви св. Михаила въ Фульдѣ	124	Арабески на косякѣ дверей салерскаго собора	174
Воскрешеніе Лазаря, стѣнная фреска въ церкви св. Георгія, въ Рейхенау.	128	Задняя сторона монреальскаго собора	178
Страшный Судъ, стѣнная фреска въ церкви св. Георгія, въ Оберцеллѣ	129	Часть западныхъ бронзовыхъ дверей монреальскаго собора	179
Начальная буква D изъ „Missale Gelouense“, въ Парижской Национальной библиотекѣ	131	Мозаика въ абсидѣ собора въ Чофалу	180
Св. еванг. Матѣй, миниатюра изъ Евангелія Людовика Влагодѣстнаго, въ Парижской Национальной библиотекѣ	134	Церковь С.-Маріа-инъ-Космединѣ, въ Римѣ	182
Сотвореніе міра и Грѣхопаденіе, миниатюра изъ Библи Карла Лыскаго, въ Парижской Национальной библиотекѣ	135	Распятіе, рельефъ на подсвѣчникѣ для пасхальныхъ свѣчей въ базиликѣ С.-Пьетро Фуори-ле-мура, въ Римѣ	185
Четыре евангелиста, миниатюры изъ Евангелія каролингскаго времени, въ ризницѣ ахенскаго собора	136	Образъ св. Франциска Ассизскаго въ нижней церкви Сакро-Спекко, въ Субіако	187
Рисунки животныхъ изъ псалтири утрехтской университетской библиотекы	137	Церковь С.-Миніато, во Флоренціи	189
Возвеличеніе Давида передъ его врагами, иллюстрація 24-го псалма въ псалтири утрехтской университетской библиотекы	138	Пизанскій соборъ съ его баптистеріемъ и колокольней	190
Двадцать-четыре старца, поклоняющіеся Агаду, миниатюра изъ Золото-го Кодекса св. Эммерама, въ Мюнхенской королевской библиотекѣ	139	Внутренность пизанскаго собора	192
Св. еванг. Іоаннъ, изъ Кодекса Эгберта, въ Трирской городской библиотекѣ	143	Рельефъ карниза надъ восточною дверью пизанскаго баптистерія	195
Распятіе изъ Кодекса Эгберта, въ трирской городской библиотекѣ	144	Каедръ собора въ Вольтеррѣ	196
Императоръ Генрихъ II со св. Ульрихомъ и Эммерамомъ, изъ Сакраментарія Генриха II въ Мюнхенской Национальной библиотекѣ	145	Мадонна, икона Гвидо Сьенскаго, въ сьенской ратушѣ	199
Императоръ Оттонъ III съ двумя епископами и двумя воинами. Изъ Евангелія Оттона III (сн. 58), въ Мюнхенской Национальной библиотекѣ	146	Поперечный разрывъ церкви С.-Амброджо, въ Миланѣ	200
		Капели статуовъ и колоннъ церкви С.-Амброджо въ Миланѣ	201
		Пармскій соборъ съ восточной стороны	203
		Ломбардскія капители изъ моденскаго и изъ пьченцскаго соборовъ	204
		Снятіе со Креста, рельефъ Венедетто Антеламы въ пармскомъ соборѣ	207
		Коровый сводъ съ подружными арками	210

	Стр.		Стр.
Капитель колонны изъ хорowego об- ходъ въ церкви св. Трофима, въ Арлѣ	211	Внутренность церкви св. Михаила, въ Гильдесгеймѣ	272
Простой крестовый сводъ	211	Капители столбовъ въ церквахъ Гек- лингена и Герпроде	274
Крестовый сводъ съ нервюрами	212	Внутренность наумбургскаго собора	275
Ранне-готическая система. Попереч- ный разрывъ продольной части войскаго собора	212	Христосъ, рельефъ на балюстрадѣ за- падныхъ эмпортъ монастырскаго церкви въ Гренингенѣ, близъ Галь- берштадта	280
Планъ собора въ Оранжѣ	213	Мотивы драпировки одного изъ ви- зантійскихъ слоновъ - костяныхъ рельефовъ и фигуръ на загород- кахъ хора въ церкви Богоматери, въ Гальберштадтѣ	281
Внутренность ангулемскаго собора	214	Надгробный камень епископа Аде- лога, въ склепѣ гильдесгеймскаго собора	282
Внутренность церкви св. Фронта, въ Периго	215	Бронзовая фигура еврея — подвѣш- никъ въ эрфуртскомъ соборѣ	283
Поперечный разрывъ церкви св. Го- нората въ Леранѣ	216	Гробница Генриха Льва и его супру- ги, Магильды, въ брауншвейгскомъ соборѣ	284
Поперечный разрывъ церкви въ Гран- сонѣ, въ Швейцаріи	216	Вексельбургская кафедра	285
Фасадъ церкви св. Трофима, въ Арлѣ Евангелистъ Іоаннъ, статуя при пор- талѣ церкви св. Трофима, въ Арлѣ	219	Рѣзное деревянное распятіе, въ дрез- денскомъ музее древностей	286
Фигура притвора въ церкви св. Тро- фима, въ Арлѣ, и фигура на од- номъ античномъ саркофагѣ, въ арльскомъ музее	224	Рѣзное деревянное распятіе въ век- сельбургской церкви	287
Битва архангела Михаила съ драко- номъ, стѣнная картина въ церкви С.-Савенъ	230	Мошехранительница въ видѣ головы, въ церкви майнленбергскаго мона- стыря	289
Поперечный разрывъ анжерскаго со- бора	234	Мурованіи у Гроба Господня, пра- вая часть алтарной иконы изъ Ма- ринской церкви въ Зёстѣ, храня- щейся въ берлинскомъ музее	294
Внутренность церкви Пресв. Троицы въ Канѣ	236	Пресв. Троица средняя часть зест- ской алтарной иконы, хранящейся въ берлинскомъ музее	295
Конструкція собора Парижской Бого- матери	238	Сочествіе Христа въ адѣ, миниатюра изъ псалтири ландграфа тюринген- скаго Германа, въ Штуттгартской Придворной библиотекѣ	298
Западный фасадъ церкви аббатства Сентъ-Дени	239	Планъ церкви въ Лимбургѣ на Гардтѣ	300
Планъ собора Парижской Богоматери Капитель одной изъ колоннъ въ хорѣ собора Парижской Богоматери	241	Планъ вормскаго собора	301
Западный фасадъ собора Парижской Богоматери	242	Внутренность шпейерскаго собора	302
Изваяніе Богоматери надъ „Дверями св. Анны“ собора Парижской Бого- матери	246	Планъ церкви бенедиктинскаго аббат- ства въ Лахѣ	303
Фигуры въ южномъ порталѣ шартр- скаго собора	247	Планъ кельнской церкви Маріи въ Калитоліи	304
Бронзовая купель въ церкви св. Вар- еоломея, въ Лютихѣ	248	Планъ церкви св. Апостоловъ, въ Кельнѣ	304
Вѣгство въ Египетъ. Часть роман- скаго расписного оконнаго стекла въ шартрскомъ соборѣ	250	Наружность церкви св. Гервона, въ Кельнѣ	305
Капители колоннъ въ церкви св. Мар- тина, въ Сеговиі	253	Внутренность собора въ Лимбургѣ	307
Притворъ церкви Сантіаго-де-Компо- стела	254	Планъ страсбургскаго собора	310
Англо-норманскія капители столбовъ Планъ норвичскаго собора	259	Капители съ изваяніями centauroвъ на одномъ изъ столбовъ майнцаго собора	313
Соборъ въ Илѣ, съ западной стороны Внутренность собора въ Питерборо	261	„Новѣе Богородицы“ въ ахенскомъ соборѣ	316
Инициалъ изъ псалтири Альбани, въ Гильдесгеймѣ	266	Паникадило ахенскаго собора и ниж- няя стороны двухъ башенокъ, укра- шающихъ собою это паникадило	317
Планъ брауншвейгскаго собора	268	„Соломоново окно“ въ сѣверномъ трансептѣ страсбургскаго собора	321
Романскій аркатурный фризъ	268	Стоящій ангелъ; исполненная эмалью	
Нѣмецко-романская колонна	269		
Нѣмецко-романская база колонны, снабженная угловыми листьями	269		
Нѣмецко-романская кубическая ско- пченна капитель	271		

	Стр.		Стр.
фигура на рактъ св. Маврина, въ Маринусовъ церкви, въ Кельнѣ	323	„Страшный Судъ“, скульптурное украшеніе средняго портала буржскаго собора	383
Часть галлерей клуатра на Ноннебергѣ, близъ Зальцбурга	325	Конструктивная система продольнаго корпуса въ ц. Notre-Dame, въ Дижонѣ	387
Внутренность бамбергскаго собора	329	Суконные ряды въ Эйпернѣ	388
Часть аугсбургскихъ соборныхъ дверей	331	Филиппъ Смѣлый и Іоаннъ Креститель, статуя портала картезианскаго монастыря въ Дижонѣ	389
„Звѣриная колонна“ въ криптѣ фрейзингскаго собора	332	Надгробный памятникъ Филиппа Смѣлаго, въ Дижонѣ	392
Группы пророковъ изъ „Георгіевскаго Хора“ въ бамбергскомъ соборѣ	334	Внутренность эксетерскаго собора	402
Дискосъ вильтенскаго монастыря близъ Инсбрука	335	Цвѣты: изъ одной рукописи 1150 года, въ Британскомъ музеѣ, и изъ рукописи 1350 года въ томъ же музеѣ	406
Богоматерь во славіи, часть стѣнной живописи на западныхъ амвонахъ собора въ Гуркѣ	337	Планъ церкви св. Ивѣда, въ Брѣнѣ	408
Окно аугсбургскаго собора съ изображеніемъ Давида	338	Планъ церкви Богородицы въ Трирѣ	408
Фризъ, образуемый двумя взаимно переплетающимися аркатурами, изъ Іерихова, въ Бранденбургской Маркѣ	342	Внутренность церкви Богородицы въ Трирѣ	409
Транцевидная капитель изъ Іерихова, въ Бранденбургской Маркѣ	343	Внутренность страсбургскаго собора	410
Фасадъ церкви въ Ленингѣ	343	Башня фрейбургскаго собора	411
Часть продольнаго корпуса рескильдскаго собора	344	Планъ кельнскаго собора	412
Деревянная капитель церкви въ Урне, въ Норвегіи	345	Мадонна на вышнемъ междупрестольномъ столѣ въ фрейбургскомъ соборѣ	415
Украшеніе портала церкви въ Урне, въ Норвегіи	345	Три западныхъ портала страсбургскаго собора	416
Гиттердальская церковь въ Норвегіи	347	Надгробный памятникъ архіепископа Конрада фонъ-Вейнберга въ майнцскомъ соборѣ	419
Готическіе сложные стѣлбы (раштрѣи и проекція) и готическая колосоидъ съ листовнымъ украшеніемъ	353	Поклоненіе волхвовъ, часть картины мастера Вильгельма, написанной для алтаря св. Клары въ кельнскомъ соборѣ	425
Готическія капители съ листовнымъ украшеніемъ	355	„Мадонна съ цвѣткомъ боба“, картина мастера Вильгельма въ кельнскомъ соборѣ	426
Профили готическихъ арокъ: собора Парижской Богоматери, нarbonнскаго собора, церкви св. Северина, въ Парижѣ	356	Внутренность церкви Богоматери (Liebfrauenkirche) въ Нюрнбергѣ	431
Готическіе рѣзные изъ камня узорчатые переплеты оконныхъ рамъ въ реймскомъ, амьенскомъ и турскомъ соборахъ	357	Синагога. Статуя на княжескихъ дверяхъ собора въ Бамбергѣ	435
Готическій вимпергъ и фалы	358	„Двери невѣсть“ ц. св. Зебальда въ Нюрнбергѣ	437
Готическій „краббъ“ или „кроесъ“	359	Конная статуя св. Георгія въ градчинскомъ дворцѣ въ Прагѣ	439
Готическій крестоцѣвъ	359	Распятіе Христова. Картина Теодориха изъ Праги въ художественно-историческомъ придворномъ музеѣ, въ Вѣнѣ	443
Внутренность реймскаго собора	360	Внутренность „Луговой церкви“ въ Зостѣ	448
Планъ амьенскаго собора	363	Церковь св. Маріи въ Пренцлау	449
Статуя скрипача въ „Домѣ музыкантовъ“, въ Реймсѣ	366	Одна изъ мудр. дѣвъ собора въ Магдебургѣ	452
Статуи реймскаго собора: Пресв. Дѣва, св. Елизавета	369	Внутренность церкви Санта-Марія Новелла	463
Каменная статуя Маргариты д'Артуа въ Сенъ-Дени	371	Планъ собора во Флоренціи	465
Статуя Мадонны, рѣзаная изъ слоновой кости (около 1205 г.), въ Луврск. музеѣ, въ Парижѣ	372	Соборъ во Флоренціи съ его колокольней	466
Исполненный перомъ рисунокъ изъ альбома Виллара де-Гоннекура, въ Парижской Національной бібліотекѣ	375	Мраморная кафедра Николая Пизанскаго въ пизанской крещальнѣ	470
Іоаннъ Добрый, станковый портретъ, въ Парижской Національной бібліотекѣ	376	Поклоненіе волхвовъ. Рельефъ кафедры Николая Пизанскаго въ Сіенскомъ соборѣ	472

Стр.	Стр.
Поклоушеніе волхвовъ. Рельефъ ка- седры Джованни Пизано въ пизан- скомъ соборѣ, теперь — въ публич- номъ музеѣ, въ Пизѣ.	473
„Сила“ Николая Пизанского на ка- седрѣ крещальни въ Пизѣ.	474
„Сила“ Джованни Пизано отъ преж- ней кафедры собора въ Пизѣ.	475
Двѣ доски бронзовыхъ дверей Нико- лая Пизанского во флорентійскомъ баптистеріи: „Иудей предъ тюрьмой Іоанна Крестителя“ и „Проповѣдь Іоанна Крестителя“.	476
Рождество Дѣвы Маріи. Рельефъ Ор- каньи на киворіи церкви Оръ-Санъ- Микеле во Флоренціи	477
Мадонна. Образъ Чимабуэ во фло- рентійской академіи	481
Разставаніе св. Франциска со своимъ отцомъ. Стѣнная живопись Джотто въ верхней церкви въ Ассизи	484
Рождество Іоанна Крестителя. Стѣн- ная живопись Джотто въ капеллѣ Перуцци въ церкви С.-Кроче, во Флоренціи	486
Группа святыхъ изъ „Страшнаго Су- да“ Андрея Орканьи, или его брата Нардо	490
„Величество“ Лучіо въ соборномъ музеѣ, въ Сіенѣ	492
Фигура „Мира“ изъ стѣнной росписи, представляющей „Правленіе города Сіены“ Амброджо Портаццети въ сіенской ратушѣ.	496
Лѣвая сторона картины „Триумфъ Смерти“ въ Каппо Санго, въ Пизѣ.	498
Внутренность церкви С.-Джованни-е- Паоло въ Венеціи	503
Строительная система церкви св. Пе- троніи въ Болоньѣ, сравнительно съ системой флорентійскаго собора	505
Внутренность миланскаго собора	506
Дворецъ Дожей въ Венеціи	507
Памятникъ Канградо делла-Скала въ Веронѣ	510
Дѣйствіе сѣвернаго вѣтра. Миниатю- ра изъ домашней книги Черрути въ художественно-историческомъ музеѣ въ Вѣнѣ	514
Стѣнная гробница епископа Дуранда въ ц. С. Маріи sopra-Минерва въ Римѣ, работы Іоанна Космата	517
Часть потолочной фрески, предста- вляющей „Таинство брака“, въ церк- ви Инкоронати въ Неаполѣ	521
Марія передъ первосвященникомъ, мозаика въ монастырѣ Кахріе-Джа- ми въ Константинополѣ	523
Периовъ Пантанассы въ Мистрѣ	525
Обходъ хора церкви св. Софій въ Ни- коіи на Кипрѣ	533
Ратуша въ Левенѣ	542
Порталь больницы въ Бонѣ	543
Алтарь изъ Андергема въ брюссель- скомъ музеѣ прикладнаго искусства	546
Анна Бургундская, бронзовая фигу- ра Жака де-Герина въ имперскомъ музеѣ, въ Амстердамѣ	547
Надгробный памятникъ Іоанна Без- страшнаго и Маргариты Наварской Клауса де-Верве въ дижонскъ музеѣ	548
Памятникъ Филиппа По Антуана Ле- муатюрре въ Луврѣ, въ Парижѣ	550
Возвращеніе герцога Вильгельма по морскому берегу. Изъ тюренскаго молитвенника, сгорѣвшаго въ Ту- ринѣ въ 1904 г.	553
Губерта ванъ-Эйка: Богъ-Отецъ, Ма- рія и Іоаннъ. Отъ алтаря братьевъ ванъ-Эйковъ въ церкви св. Бавона въ Гентѣ	554
Адамъ и Ева гентскаго алтаря брать- евъ ванъ-Эйковъ въ брюссельскомъ музеѣ	555
Ратника Христовы гентскаго алтаря братьевъ ванъ-Эйковъ, въ берлин- скомъ музеѣ	556
Святые пилигримы гентскаго алтаря братьевъ ванъ-Эйковъ, въ берлин- скомъ музеѣ	557
Св. Элиій въ своей мастерской. Кар- тина Петра Христуса въ соборѣ барона А. фонъ Оппенгейма въ Кельнѣ	560
Оплакиваніе тѣла Христа. Рогира ванъ-деръ-Вейдена. Средняя часть алтаря изъ Мирафлореса, въ бер- линскомъ музеѣ	562
Волхвы на Востоцѣ. Правая створка мидельбургскаго алтаря ванъ-деръ- Вейдена, въ берлинскомъ музеѣ	563
Св. Варвара. Правая створка одного алтаря мастера изъ Флемалля, въ мадридскомъ музеѣ	564
Смерть Дѣвы Маріи. Картина Гуго ванъ-деръ-Говеса, въ музеѣ въ Брюгге	566
Св. Христофоръ. Образъ Дирка Вомтса въ мюнхенской картинной портретъ Мартина изъ Невенгове Ганса Мемлинга въ госпиталѣ св. Іоанна въ Брюгге	571
Смерть св. Урсулы. Картина Мемлин- га на рацѣ св. Урсулы въ госпи- талѣ св. Іоанна въ Брюгге	573
Св. Іеронимъ. Картина Іеронима Бо- ша въ вѣнской императорской гал- лерей Гофмузея	575
Фасадъ палаты судебныхъ установле- ній въ Руанѣ	583
Украшенія льстницы Бургонскаго замка въ Парижѣ	584
Мраморная надгробная статуя Агнес- сы Сорель въ ц. въ Лошѣ	587
Ангель для флюгера. Мѣдная статуя въ замкѣ ле-Людъ	588
Положеніе во гробъ Христа. Камеч- ный высокий рельефъ въ бенедик- тинскомъ аббатствѣ Солема	589
С. Сиръ младенецъ. Стоячая статуя церкви въ Жарзе	590

	Стр.		Стр.
„Правосудіе“ Мишеля Коломба на надгробіи Франциска II въ соборѣ г. Нанта	591	ными красками „мастера домо- строя“ въ королевской галлерей въ Дрезденѣ	641
Св. Георгій. Рельефъ Мишеля Колом- ба во дворцѣ Гальона въ Парижѣ	592	„Rosen Ober“ круглыхъ картъ масте- ра Р. W.	642
Коронованіе Дѣвы Маріи. Миниатюра изъ молитвенника Этьена Шевалье въ Шантильи	596	Поклопеніе младенцу. Картина масля- ными красками Стефана Лохнера, собственность принцессы Морицъ фонъ Саксенъ-Альтенбургской	643
Этьенъ Шевалье со св. Стефаномъ. Картина масляными красками Жа- на Фука, въ берлинскомъ музеѣ	598	Поклопеніе волхвовъ. Картина масля- ными красками „мастера Св. Сeve- рина“ въ кельнскомъ музеѣ	646
Святая ночь. Изъ молитвенника Ан- ны Бритонской, руки Жана Вурди- шона	600	Система ульмского собора	648
Дѣва Марія въ полумѣсяцѣ. Средняя часть алтаря-складня въ Муленѣ	601	Порталь ц. Св. Ульриха въ Аугс- бургѣ	649
Портретъ жертвователя со св. Пет- ромъ 1488 года въ Луврѣ	602	Свѣт свода въ одной изъ капеллъ въ ц. Богоматери въ Ингольштадтѣ	651
Вашня надъ средокрестіемъ собора въ Бургосѣ	603	Мадонна. Деревянная статуя Ганса Мультчера въ приходской церкви въ Штерцингѣ	654
Дворъ дворца Пифавтадо въ Гвадала- харѣ	605	Часть хорового сѣдалища ульмского собора Юрга Сириана старшаго	655
Верхній этажъ „Capellas imparfestas“ въ португальскомъ монастырѣ Ва- тала	606	Св. Марія. Изъ „Вѣнчани Маріи“ Ми- хаеля Пахера на рѣшномъ алтарѣ приходской церкви св. Вольфганга Ангела Благовѣщенія (статуя „ма- стера Фейнкамерера Благовѣщенія“ въ ц. св. Золотца въ Нюрнбергѣ	659
Внутренность монастырской церкви въ Белемѣ въ Португаліи	607	Ангелъ Благовѣщенія (статуя „ма- стера Фейнкамерера Благовѣщенія“ въ ц. св. Золотца въ Нюрнбергѣ	660
Надгробный памятникъ Хуана II и его жены Изабеллы въ ц. въ Ми- рафлоресѣ	610	Благовѣщеніе Фейта Штосса въ ц. св. Лаврентія въ Нюрнбергѣ	664
Система продольнаго коридуса въ Винчестерѣ	618	Третья остановка на „страстномъ пу- ти“, Адама Крафта	666
Внутренность капеллы Кингса Кол- леджа въ Кембриджѣ	614	Главный надгробный памятникъ Пе- тра Фишера въ соборѣ Магдебурга, архіепископа Эрнста Саксонскаго	669
Лежащая статуя зватной женщины въ соборѣ въ Честерѣ	617	Тайная Вечеря. Средняя часть „Ал- таря Св. Крови“ въ ц. св. Іакова въ Ротенбургѣ, Тильмана Раменштей- дера	675
Внутренность церкви въ Варвикѣ съ мѣдной надгробной статуей Бо- шана	618	Святое семейство въ комнатѣ. Гра- вюра на мѣди Фейта Штосса	680
Башня страсбургскаго собора	622	Искушеніе Христа. Гравюра на мѣди мастера L. Cz.	681
Востовой фасадъ Юрцениха въ Кельнѣ	623	Поклопеніе волхвовъ. Картина Фрид- риха Герлица въ городской галле- рей въ Нердлингенѣ	683
Порталь капеллы св. Лаврентія въ страсбургскомъ соборѣ	624	Благовѣщеніе. Картина Бартоломея Цейтблома отъ алтаря Эшахера въ Корол. музеѣ въ Штуттгартѣ	686
Надгробный памятникъ Бертольда фонъ-Геннеберга въ майнцкомъ со- борѣ	625	Рождество Христово. Картина Ми- хаила Пахера на алтарѣ церкви въ Вольфгангѣ	689
Переѣздъ по морю св. Магдалины въ Марсель. Доска алтаря Луки Мо- зера въ соборѣ Тифенброина	631	Передняя часть алтаря Имгофа въ церкви св. Лаврентія въ Нюр- бергѣ	691
Св. Екатерина и св. Магдалина. Кар- тина Конрада Вица въ страсбург- скомъ музеѣ	632	Распятіе. Картина Ганса Плейден- вурфа въ Мюнхенской пинакотекѣ	694
Трефовая дама. Гравюра на мѣди „мастера игральныхъ картъ“.	634	Благовѣщеніе. Картина Михеля Воль- гемута на главномъ алтарѣ церкви Маріи въ Цвиккау	696
Св. Севастьянъ. Гравюра на мѣди мастера E. S.	635	Мадонна со святыми. Средняя груп- па портала замковой церкви въ Хемницѣ	699
Вичеваніе Христа. Гравюра на мѣ- ди Мартина Шонгауэра	636	Церковная сторона Альбрехтсбурга въ Мейссенѣ	700
Мадонна во дворѣ. Гравюра на мѣди Мартина Шонгауэра въ королев- скомъ кабинетѣ гравюръ въ Дрез- денѣ	637		
Аристотель и Филлида. Гравюра на мѣди „мастера домостроя“	640		
Оплакиваніе Христа. Картина масля-			

	Стр.		Стр.
Каведра собора во Фрейбергѣ . . .	703	„Изъ пьны рожденная“ Сандро Боттичелли, въ академіи во Флоренціи	771
Вичеваніе Христа. Картина мастера Франке на алтарѣ св. Ѳомы въ галлерей искусствъ въ Гамбургѣ . . .	709	Іоаннъ Евангелистъ воскрешаетъ Друзіану. Фресковая картина Филиппино Липпи въ С. Марія-Новелла во Флоренціи . . .	773
Куполь собора во Флоренціи . . .	717	Погребеніе св. Франциска. Фреска Доменико Гирляндайо въ капеллѣ Сассетти во Флоренціи . . .	775
Палаццо Питти во Флоренціи . . .	719	Побойще голыхъ мужичъ. Гравюра на мѣди Антоніо Паллайуоло . . .	776
Палаццо Руччеллаи во Флоренціи . . .	723	Крещеніе Христово. Картина Андреа Верроккіо въ академіи во Флоренціи . . .	777
Памятникъ Иларіи въ соборѣ г. Лукки, Жакопо делла-Кверчія . . .	729	Портретъ молодой женщины. Картина Андреа Верроккіо или его мастерской въ галлерей Лихтенштейна въ Вѣнѣ . . .	778
Жертвоприношеніе Авраама. Рельефъ Филиппо Брунеллески въ національномъ музеѣ во Флоренціи . . .	732	Пана Сикста IV со своими родными. Картина Мелоццо да-Форли въ ватиканской галлерей въ Римѣ . . .	782
Жертвоприношеніе Авраама. Рельефъ Лоренцо Гиберти въ національномъ музеѣ во Флоренціи . . .	733	Ангель. Фрагментъ фрески Мелоццо да-Форли въ ризницѣ церкви св. Петра въ Римѣ . . .	783
Пиръ Ирода. Бронзовый рельефъ Донателло для купели Кверчія въ Сіенѣ . . .	735	Воскресеніе плоти. Фреска Луки Синторелли въ соборѣ Орвѣтто . . .	785
Давидъ. Бронзовая статуя Донателло въ національномъ музеѣ во Флоренціи . . .	737	Передача ключей ап. Петру. Стѣнная живопись Меруджино въ Сикстинской капеллѣ въ Римѣ . . .	787
Конная статуя Гаттамелаты въ Падувѣ, Донателло . . .	738	Коронованіе папы Пія II. Стѣнная живопись Пинтуриккіо въ залѣ книгохранилищницы собора въ Сіенѣ . . .	790
Играющія и танцующія дѣти. Трибуна для органа Луки делла-Роббія въ соборномъ музеѣ во Флоренціи . . .	741	Дворъ Чертозы въ Павіи . . .	793
Бронзовая голова папы Сикста IV Антоніо Поллайuolo. Съ гробницы его въ ц. св. Петра въ Римѣ . . .	746	Фасадъ палаццо Веккдраминъ-Калерги въ Венеціи . . .	800
Давидъ. Бронзовая статуя Андреа Верроккіо въ національномъ музеѣ во Флоренціи . . .	747	Медаль Леона Баттиста Альберти Витторе Пизано . . .	805
Христосъ и Ѳома. Бронзовая группа Андреа Верроккіо на Оръ-Санъ Микеле во Флоренціи . . .	748	Судъ Соломона. Скульптурная капитель Палаццо Дожей въ Венеціи . . .	809
Конная группа Кольонеи въ Венеціи, Андреа Верроккіо . . .	749	Мадонна. Картина Франческо Скварчоне въ берлинской галлерей . . .	815
Христосъ-путникъ, принимаемый двумя доминиканскими монахами. Стѣнная живопись фра-Анджелико да Фьолле въ монастырѣ св. Марка во Флоренціи . . .	760	Возвращеніе съ охоты. Изъ серіи фресокъ Андреа Мантенья въ „Камера дельи-Спози“ въ Мавтвѣ . . .	816
Двѣ фигуры изъ картины Мозаччіо (по другимъ — Мазолино) „Воскресеніе Тавиены“ въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи . . .	761	Битва морскихъ божествъ. Гравюра на мѣди Андреа Мантенья . . .	818
Грѣхопаденіе. Картина Мозаччіо (по другимъ — Мазолино) въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи . . .	763	Св. Севастьянъ. Картина Коаимо Тура въ королевской дрезденской галлерей . . .	819
Изгнаніе изъ рая. Картина Мозаччіо въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи . . .	764	Обращеніе Валеріана. Фреска Лоренцо Коста въ ораторіи св. Цециліи въ Болоньѣ . . .	821
Петръ и Іоаннъ исцѣляютъ больного своей тѣвнью. Картина Мозаччіо въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи . . .	765	Обрученіе св. Валеріана и св. Цециліи. Фреска Франческо Франча въ ораторіи св. Цециліи въ Болоньѣ . . .	822
Филиппо Спано. Картина Андреа дель-Кастаньо въ музеѣ „С. Аполлонія“ во Флоренціи . . .	766	Мученіе св. Севастьяна. Фреска Винченцо Фолпа въ Брерѣ, въ Миланѣ	824
Конный памятникъ Джона Гоквуда. Картина Паоло Уччелло въ соборѣ во Флоренціи . . .	767	Мадонна въ скалистомъ гротѣ. Картина Леонардо да-Винчи въ Луврѣ, въ Парижѣ . . .	827
Одна изъ головъ Филиппо Липпи во фрескахъ собора Прато . . .	768	Мужской портретъ Антонелло да-Мессина въ берлинскомъ музеѣ . . .	831
„Величїи душа моя“ (Magnificat) Сандро Боттичелли, въ Уффицияхъ во Флоренціи . . .	770	Распятіе Христово. Картина Карло Кривелли въ Брерѣ, въ Миланѣ . . .	833

	Стр		Стр
„Пьета“ Джованни Беллини въ Бре- рѣ, въ Миланѣ	834	Св. Цецилія. Картина (Антонио Кре- щенціо?) въ соборѣ Палермо . . .	851
Алтарный образъ Джованни Беллини въ ц. С. Марія де-Фрари въ Вене- ціи, 1488 г.	835	Церковь Успенія Божьей Матери въ селѣ Коломенскомъ	853
Фасадъ Канцелеріи въ Римѣ . . .	841	Церковь Василія Блаженнаго въ Москвѣ	854
Порталь церкви С. Марія делла-Кате- на въ Палермо	843	Мохамедъ II. Портретъ Джентило Бел- лини въ собраніи Лепарда въ Ве- неціи	859

Введение.

Когда Иисусъ Назарянинъ Своей крестной смертью потожилъ въ Иерусалимѣ основаніе новому, глубоко-одухотворенному міровоззрѣнію, древній міръ еще переживалъ вторичный расцвѣтъ своего искусства. На далекомъ пространствѣ вокругъ Палестины еще воздвигались все новыя и новыя, украшенныя скульпурою и живописью, роскошныя сооруженія — произведенія греческаго искусства, обогащагося на Востоцѣ, и искусства восточнаго, котораго коснулось дыханіе Эллады. Въ самомъ Римѣ, языческое художественное творчество, оплодотворенное эллинистическимъ Востокомъ, еще далеко не сказало своего послѣдняго слова; мало того, когда въ тишинѣ римскихъ катакомбъ первые христіанскіе символы и древнѣйшіе образы Священнаго Писанія, которые мы можемъ прослѣдить въ ихъ взаимной связи, уже получили свое живописное или пластическое выраженіе, фізіономіи вѣчнаго города еще не доставало пѣлаго ряда самыхъ величественныхъ его зданій — термъ Каракаллы и Діоклетіана, Пантеона въ теперешнемъ его видѣ и др., эллинистическая скульптура еще не дала міру своихъ послѣднихъ, полныхъ экспрессіи созданій, каковы напр. типъ обоготвореннаго вѣннца Антиноя или конная статуя Марка Аврелія, а античная живопись продолжала производить столь замѣчательныя въ техническомъ отношеніи творенія, какъ послѣдніе эллинистическо-египетскіе портреты при муміяхъ, какъ мозаики виллы Адріана и многочисленныя стѣнные росписи, изъ которыхъ достаточно упомянуть хотя-бы ландшафты гробницъ Латинской дороги.

Христіанство вначалѣ не дало искусству новыхъ художественныхъ формъ, но лишь вложило въ старыя новое содержаніе. Это справедливо по отношенію къ архитектурѣ, которая въ своихъ религіозныхъ постройкахъ, предназначавшихся для собранія вѣрующихъ и для богомуженій, стала болѣе, чѣмъ когда-либо прежде, искусствомъ внутреннихъ помѣщеній; въ особенности же это справедливо по отношенію къ пластическимъ искусствамъ, которые, подъ руками христіанскихъ мастеровъ, старательно избѣгали языческихъ образовъ и сценъ, за исключеніемъ чисто декоративныхъ фигуръ, замѣняя ихъ сперва символиче-

скими, а потомъ дѣйствительными изображеніями Спасителя, апостоловъ и событій Ветхаго Завета, которыя разсматривались, какъ прообразы событій новозавѣтныхъ, и уже довольно рано — новозавѣтными сценами. При этомъ, воспроизведеніе священныхъ образовъ и событій въ мозаикахъ и фрескахъ, въ рельефной и круглой пластикѣ, независимо отъ декоративнаго значенія, на протяженіи всѣхъ Среднихъ Вѣковъ оправдывалось еще и необходимостью наглядно знакомить неграмотныхъ людей со Священной Исторіей, съ житіями святыхъ и мучениковъ. Давнишняя привычка народовъ Средиземнаго моря чтить Божество въ образахъ, способствовала возникновенію христіанскихъ художественныхъ цикловъ. Мѣсто языческаго Олимпа заняли Христосъ и апостолы, а древній культъ героевъ незамѣтно превратился въ почитаніе святыхъ, лики которыхъ украсились нимбами и лучезарными вѣицами, какъ головы античныхъ астральныхъ божествъ. Но священные образы возникали и вновь (хотя зачастую примыкая къ прежнимъ типамъ) по мѣрѣ того, какъ складывалась новая традиція. Уже первыя гоненія на христіанъ создали цѣлыя толпы мучениковъ, которые, въ качествѣ древнѣйшихъ героевъ религіи, перешли затѣмъ въ христіанское искусство, а затѣмъ каждое столѣтіе доставляло соимы новыхъ святыхъ, обстоятельства жизни которыхъ, большей частью глубоко потрясающія, доставляли христіанскому искусству неожиданное разнообразіе все новыхъ и новыхъ лицъ и событій. Изученіе изображенія этихъ лицъ и событій (христіанская иконография) составляетъ особую вѣтвь истории искусства, которой, конечно, мы можемъ коснуться въ этой книгѣ лишь вскользь.

На ряду съ этимъ, въ христіанскомъ искусствѣ удержались и нѣкоторые цѣлостные образы языческой мифологіи, каковы напр. божества солнца, луны, морскіе и рѣчные боги, которые въ отдѣльныхъ случаяхъ, въ теченіе всего средневѣковья, допускались въ качествѣ олицетвореній природы. Далѣе, схоластическая философія вводила свои собственные олицетворенія добродѣтелей, искусствъ и наукъ — олицетворенія, которыя, вмѣстѣ съ другими подобными аллегоріями, поддерживали нѣкоторую связь между древнимъ и средневѣковымъ мірами: сверхъ того, уже довольно рано всемірная исторія, поэзія и повседневная жизнь (послѣдней обязано своимъ возникновеніемъ прежде всего портретное искусство) стали доставлять также и свѣтскіе мотивы для украшенія гражданскихъ построекъ, утвари и книгъ. Но исторія искусства христіанскихъ народовъ, какъ и исторія искусства нехристіанскаго, можетъ быть простиѣжена преимущественно въ отношеніи его религіозныхъ памятниковъ. То, что является самымъ священнымъ для народа, его художники во все времена изображали наиболѣе достойнымъ образомъ, а его стражи умѣли оберегать это отъ гибели.

Мы сказали, что новая міровая религія, какъ таковая, не принесла съ собой новыхъ художественныхъ формъ; это объясняется прежде всего тѣмъ, что іудейская религія, изъ которой она вышла, дозволяя воздвиг-

гать Божеству великолѣпные храмы, не допускала никакихъ Его изображеній. Однако то обстоятельство, что христіанское искусство зародилось въ эпоху, которая правильно представляется намъ эпохой упадка античнаго художественнаго творчества, исходившаго изъ единичныхъ формъ, быть можетъ, даже не служило помѣхой для развитія этого искусства. Направленіе поздне-античнаго искусства, которое, если правъ Ригль, характеризуется стремленіемъ къ общему эффекту, понимаемому въ смыслѣ новаго времени, было воспринято и христіанскимъ искусствомъ, росшимъ и развивавшимся вмѣстѣ съ поздне-античнымъ. Легко понять, что единичныя формы должны были приходить въ упадокъ по мѣрѣ того, какъ обращалось все большее и большее вниманіе на цѣлое и на его содержаніе. Это новое движеніе, вначалѣ едва замѣтное, продолжалось вплоть до „искусства Ренессанса“ XV-го столѣтія, въ которомъ такъ называемое „возрожденіе“ антика сводится къ заимствованію римско-эллинистическихъ архитектурныхъ и орнаментальныхъ формъ, а пониманіе природы явилось результатомъ многолѣтней самостоятельной работы.

Архитектура, быстро принявшаяся, послѣ миланскаго эдикта о вѣротеримости 313 г., за выработку новыхъ (хотя и примыкающихъ къ восточнымъ, эллинистическимъ и римскимъ образцамъ) типовъ, уже потому, что служила самой непосредственной христіанской потребности, определяла въ теченіе всѣхъ Среднихъ Вѣковъ направленіе изобразительныхъ искусствъ. Такъ какъ ея ближайшей задачей были, какъ сказано выше, созиданіе и расчлененіе новыхъ замкнутыхъ помѣщеній, которыя на Востокѣ, какъ центральнo-купольныя постройки, а на Западѣ, какъ базилики, достигли высшей цѣлесообразности и красоты, то тѣмъ очевиднѣе, на протяженіи перваго тысячелѣтія, упадокъ ея отдѣльныхъ формъ. Но въ позднее средневѣковье западное зодчество побѣдоносно преодолѣло грубость своихъ вѣшнихъ формъ. Романскіе и готическіе средневѣковые соборы принадлежать къ благороднѣйшимъ, а готическіе, вмѣстѣ съ тѣмъ, и къ самобытнѣйшимъ памятникамъ всемірной исторіи архитектуры. Но послѣдствіе древности было все же сильнѣе пріобрѣтеній средневѣковья, и мы увидимъ, что античный стиль положить конецъ владычеству готики въ Европѣ всего лишь послѣ двухвѣковаго ея господства. Столь же ясенъ, какъ и въ архитектурѣ, регрессъ формъ и въ изобразительныхъ искусствахъ. До возвращенія къ фронтальному стилю (см. т. I, стр. 15 и въ другихъ мѣстахъ) этотъ регрессъ происходитъ, однако, только въ скульптурѣ, да и то въ отдѣльныхъ случаяхъ. Слѣды выработанной греческимъ искусствомъ свободы движенія тѣмъ удержались въ пластикѣ самой „темной“ поры Среднихъ Вѣковъ. Своими собственными силами, вновь исходя изъ „контрапоста“ (движеніе фигуры, опирающейся на одну ногу; см. т. I, стр. 416), готическая скульптура пріобрѣла зрѣлое господство надъ формой, умѣющее соединять высокій идеализмъ замысла съ вѣрностью природѣ. Но съ

такой же полнотой, какъ въ антикѣ, чувство дѣйствительности появляется въ христіанской пластикѣ лишь одновременно съ возрожденіемъ античныхъ формъ, хотя и независимо отъ него.

Главную задачу живописи составлялъ возвратъ къ утраченному пониманію пространственныхъ отношеній. Если эллинистическое искусство пространственную иллюзію плоскостныхъ изображеній, которая можетъ быть достигнута лишь всестороннимъ знаніемъ перспективы, довело только до извѣстной, хотя и довольно высокой степени развитія, то какъ разъ въ этомъ направленіи обнаруживается въ древне-христіанскомъ искусствѣ постепенно полный упадокъ. Но, разумеется, живопись уже больше не возвращалась—кромѣ тѣхъ случаевъ, когда это требовалось декоративными цѣлями, — къ дѣтскимъ приемамъ начальной поры искусства, и если она совершенно утратила умѣнье располагать планы, то все же въ рисунокѣ отдѣльно изображенныхъ зданій и другихъ предметовъ еще остались попытки на ракурсы и проекціи, напоминающія о старыхъ перспективныхъ приемахъ; отдѣльныя фигуры сохраняютъ еще слѣды моделировки, а въ группахъ уже довольно рано попадаютъ современные живописные эффекты. Мы увидимъ, что на протяжении цѣлыхъ столѣтій въ исторіи развитія живописи, какъ на сѣверѣ, такъ и на югѣ Европы, на первомъ планѣ стоялъ вопросъ помѣщенія на плоскости пространственной формы, счастливо разрѣшенный, наконецъ, тѣмъ стилемъ, который, разсматривая каждый художественный образъ, какъ отрѣзокъ отъ необъятнаго міра явленій, создать линейную и воздушную перспективу, какой не знала даже древность.

Исторія искусства христіанскихъ народовъ въ теченіе первой полуторы тысячъ лѣтъ нашей эры, исторія, которой посвященъ на стоящій томъ, пестрѣтъ перерывами, нарушающими законѣрность поступательнаго движенія, и уклоненіями отъ прямого пути; но она богата и неожиданными успѣхами—результатами благопріятнаго стеченія обстоятельствъ или плодами исключительныхъ индивидуальныхъ усилій. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, развитіе формъ происходило, несомнѣнно, изъ определенныхъ художественныхъ принциповъ, прогрессируя затѣмъ въ ту или въ другую сторону; но часто также (что мы утверждаемъ вопреки мнѣнію нѣкоторыхъ другихъ изслѣдователей), будучи опредѣляемо невидимыми, психическаго порядка, вліяніями, оно возникало одновременно изъ нѣсколькихъ мѣстахъ въ одномъ и томъ же направленіи, вѣтвилось на отдѣльныя теченія, снова сливалось въ одно русло и, наконецъ, приводило повсюду къ національнымъ особенностямъ внутри одного и того же стиля. Великіе мастера, за созданіями которыхъ, несмотря на то, что и они запечатлѣны духомъ эпохи, потомство признаетъ непреходящее значеніе, выступаютъ, какъ новаторы христіанскаго искусства, лишь послѣ болѣе чѣмъ тысячелѣтной коллективной подготовительной работы. Обнаруженіе повсюду связующихъ нитей составляетъ, безспорно, одну изъ главныхъ задачъ исторіи искусства, какъ мы ее понимаемъ, и мы

видимъ, что въ послѣднее десятилѣтіе научное изслѣдованіе, утомленное черной работой предшествующихъ поколѣній, ревностіе, чѣмъ прежде, стремится къ установленію внутренней связи между отдѣльными моментами историко-художественнаго развитія. Само-собою разумѣется, подобныя попытки, поскольку онѣ будутъ для насъ убѣдительны, встрѣтятся съ нашей стороны полное сочувствіе; мы только не дадимъ ослѣплять себя недоказанными гипотезами. Прежде всего, мы должны предоставить говорить за себя фактамъ и скорѣе признаться въ пробѣлахъ нашего знанія, чѣмъ въ угоду предвзятымъ мнѣніямъ, какъ старымъ, такъ и новѣйшимъ, спѣшить выдавать за историческую истину еще непровѣренныя теоріи.

Коль-скоро мы убѣждены, что въ высочайшихъ созданіяхъ искусства всѣхъ временъ и народовъ форма и содержаніе должны соотвѣтствовать другъ другу, то должны, конечно, признавать, что въ древне-христианскомъ и въ средневѣковомъ искусствѣ многія изъ художественныхъ требованій остаются еще невыполненными. Но именно борьба уже сложившагося содержанія за соотвѣтствующую ему форму, встрѣчаемая повсюду, гдѣ только есть движеніе впередъ, сосредоточить на себѣ наше вниманіе; въ концѣ концовъ, простое, но полное высокой одухотворенности содержаніе христианскихъ памятниковъ произведетъ на насъ болѣе глубокое и даже болѣе художественное впечатлѣніе въ еще несвободныхъ формахъ первыхъ вѣковъ христианства и средневѣковья, чѣмъ содержаніе многихъ щеголевато-законченныхъ позднѣйшихъ произведеній. Но вполне покорить насъ и очаруетъ весенняя свѣжесть „кватроченто“. Въ немъ эволюція художественныхъ идей, которую мы должны прослѣдить въ настоящемъ томѣ, достигаетъ своего апогея. Къ этой эпохѣ, какъ къ роднику юныхъ силъ, возвращаются позднѣйшія времена, когда стремятся изгладить свои ошибки и воспрянуть послѣ застоя.

Первая книга.

Искусство христіанской древности.

(около 100—750 гг. по Р. Х.)

I. Древне-христіанское искусство первых трех столѣтій.

1. Введеніе. — Древне-христіанское зодчество до Константина Великаго.

Поздняя осень римско-эллинистическаго искусства неожиданно стала весной искусства христіанскаго. Новое искусство было порождено духовнымъ движеніемъ и потому стремилося говорить не вѣщнымъ чувствамъ, а духу; но приращеніемъ древнему міру любовь къ прекрасному была еще достаточно сильна для художественной переработки новыхъ представленій и частью даже для воплощенія ихъ въ новыя формы, и если какъ разъ въ зодествѣ первыхъ трехъ вѣковъ христіанства, вѣковъ мученичества, художественная сила новой религіи проявилась лишь въ тѣсно очерченныхъ предѣлахъ, то виною тому прежде всего преслѣдованія, педопускавшія возникновенія христіанскихъ построекъ, или грозившія имъ разрушеніемъ.

По мѣрѣ роста христіанскихъ общинъ и развитія богослуженія, постепенно росла также потребность въ христіанскихъ храмахъ. Христіане первыхъ вѣковъ собирались для молитвы обыкновенно въ домахъ зажиточныхъ своихъ единовѣрцевъ. Но уже во II-мъ вѣкѣ частныя жилища не всегда оказывались достаточно помѣстительными для быстро разрастающихся общинъ; дѣйствительно, литературные источники не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что уже въ эту пору въ отдѣльных мѣстностяхъ (главнымъ образомъ въ Малой Азіи) христіане строили особыя зданія для своихъ молитвенныхъ собраній. Возможно даже, какъ это утверждаетъ Стриговскій, что нѣкоторыя малоазійскія и сирійскія базилики и купольныя церкви принадлежатъ къ архитектурнымъ произведеніямъ III-го столѣтія; но ни для одного изъ дошедшихъ до насъ христіанскихъ храмовъ не можетъ быть доказано его возникновеніе въ до-константиновскую эпоху.

За то въ значительномъ количествѣ сохранились до нашего времени древне-христіанскія погребальныя сооруженія (цemeteryи). Уваженіе къ могиламъ, которое предписывали языческіе законы, доставляло извѣстную защиту и христіанскимъ покойникамъ. Однако надземныя кладбища, вповѣь открытыя въ разныхъ мѣстностяхъ, сохранились не такъ хорошо и не въ такомъ количествѣ, какъ подземныя (катакомбы), когорымъ первые христіане оказывали рѣшительное предпочтеніе вездѣ, гдѣ только почва была достаточно плотна для устройства этихъ гипогеевъ.

На пути отъ Палестины, ихъ родины, до Рима открыто сравнительно немного усыпальницъ, высѣченныхъ въ твердыхъ породахъ. Помимо крестообразной горной гробницы въ Пальмирѣ (около 259 г. по Р. Х.), когорой прежде приписывалось особое значеніе въ развитіи крестообразныхъ церквей, по когорая, несомѣнно, языческаго происхожденія, какъ и ея замѣчательная роспись, — древне-христіанскія катакомбы на эллинистическомъ Востокѣ сохранились, напимѣрь, въ Александріи, Киренѣ и на островѣ Мелосѣ, а на эллинистическомъ Западѣ — въ Сициліи, главнымъ образомъ въ Сиракузахъ и въ Неаполѣ. Христіанскіе гипогей этой эпохи встрѣчаются также и въ Средней Италіи. Но наиболѣе многочисленными и поучительными катакомбами обладаетъ Римъ. Начинаясь тотчасъ же за воротами вѣчнаго города и густо вѣтвясь подъ землею, онѣ стѣдуютъ по направленію большихъ консульскихъ дорогъ. Къ древнѣйшимъ и наиболѣе замѣчательнымъ римскимъ цemeteryямъ (теперешнія названія ихъ перѣдко произвольны) относятся: въ южной части города — катакомбы Претекстага и Катинкета на Via Appia, катакомба Домитиллы на Via Ardentina; въ сѣверной части — катакомба Прискиллы на Via Salaria и такъ называемый Остріанскій цemeteryй, съ катакомбой св. Агнии, на Via Nomentana; въ западной части — катакомба св. Петра и Марцеллина на Via Labicana.

Эти подземныя кладбища имѣли иногда и наружныя архитектурныя части. На поверхности земли находились открытыя Марки де-Росси цemeteryальныя камеры (cellae coemeteriales), назначеніемъ когорыхъ было служить мѣстомъ празднованія памяти покойниковъ, дозволявшася и христіанамъ. Какъ на образцы такихъ камеръ, можно указать на два сохранившіеся нать катакомбой Катинкета квадратныя сооруженія, съ поукруглыми выступами (абсидами) съ трехъ сторонъ (см. рис. на стр. 8). На то обстоятельство, что первоначально многія катакомбы имѣли на земные монументальныя входы, указываетъ, напм., великолѣпный порталъ катакомбы Домитиллы.

Подземные корридоры и камеры катакомбъ перѣдко расположены въ нѣсколько ярусовъ, тускло освѣщенныхъ продѣланными въ потолкѣ отдушинами. Самыя могилы устраивались въ стѣнахъ, рѣже подъ поломъ. Каждая отдѣльная могила состояла обыкновенно изъ неглубокой четырехугольной ниши (локулы), верхняя сторона когорой слегка поднимается къ ногамъ. Такая ниша закрывалась плитой, украшенной эпитафіями и

символическими религиозными изображениями. Для погребения болѣе достаточныхъ лицъ устраивались въ стѣнѣ полукруглыя ниши съ плоской задней стѣнкой (аркосоліи). Для знатныхъ семей, члены которыхъ не хотѣли разлучаться даже по смерти, корридоры расширялись въ погребальныя камеры (кубикулы, крипты), въ которыхъ помѣщались саркофаги или устраивались въ стѣнахъ обычные локулы и аркосоліи (см. табл. I).

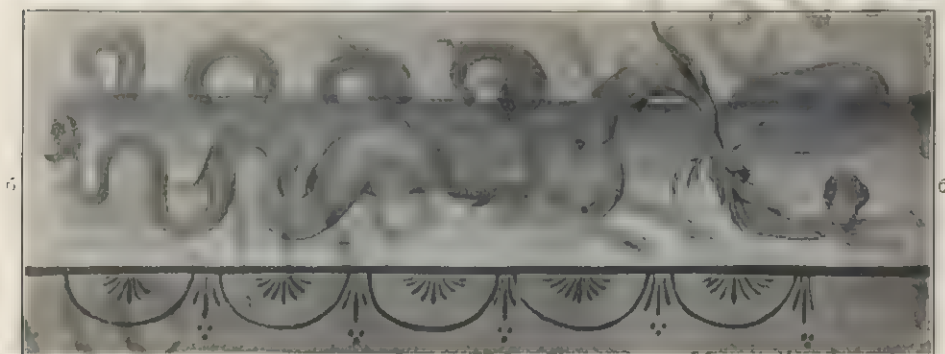
Круглыя кубикулы встрѣчаются довольно часто въ сицилійскихъ катакомбахъ, въ Римѣ же, по крайней мѣрѣ въ рассматриваемую нами эпоху, извѣстны лишь четырехугольныя и неправильной формы камеры. Но



Ц. метр. ад. н.ал. камера надъ катакомбой Каллиста, въ Римѣ. По Дж.-Б. де Росси

циркульные потолочные своды мы находимъ и въ вѣчномъ городѣ; равнымъ образомъ монотонность камеръ иногда нарушаютъ и полукруглыя абсиды. Ихъ главное украшеніе составляетъ стѣнная живопись. Мѣстами попадаются въ нихъ также колонны и пилястры. Такъ называемая „квдратная крипта“ св. Януарія въ катакомбѣ Претекстата, въ Римѣ, производитъ, благодаря своей мраморной облицовкѣ, своимъ пилястрамъ и терракотовымъ фризамъ, впечатлѣніе настоящаго шедевра древне-христіанскаго зодчества; значительнаго размѣра полуколонны стоятъ также по сторонамъ нишъ въ обширной, расчлененной на части, камерѣ Остріанскаго цеметерія, которая римской школой и Краусомъ обыкновенно приводится, какъ главный примѣръ „катакомбныхъ церквей“ этой эпохи.

Колонны, полуколонны и пилястры древне-христіанскихъ погребальныхъ камеръ уже довольно замѣтно уклоняются отъ античнаго благородства формъ. Такъ, въ одномъ киренскомъ кубикулѣ, мы встрѣчаемъ короткія, неуклюжія неканнелированныя колонны съ массивными ка-



Исторія искусства. II

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 1. Римскія катакомбы.

а и в — камеры въ цеметеріи Претекстата, б — живопись въ цеметеріи Прискиллы (Иона, извергасмый морскимъ чудовищемъ). По Л. Перрѣ.

питателями, несущими лишь по угламъ отроки въ видѣ іоническихъ волютъ; въ одной изъ камеръ катакомбы Претекстата-Калликста въ Римѣ (табл. 1, в.) капители, которыя уже съ трудомъ можно признать коринтскими, образованы вѣтвями безформенныхъ, вертикально поставленныхъ листьевъ. Но „фоссоры“, рышшіе въ Римѣ эти подземныя кладбища, и не задавались цѣлью создавать роскошныя памятники погребальной архитектуры, подобные древне-египетскимъ или древне-индійскимъ горнымъ усыпальницамъ.

2. Древне-христіанская живопись до Константина Великаго.

Живопись первыхъ вѣковъ христіанства удерживаетъ насъ въ катакомбахъ; изъ всѣхъ пластическихъ искусствъ именно она, въ потолочной и стѣнной росписи погребальныхъ камеръ, достигла наибольшаго блеска, и христіанское искусство именно въ катакомбной живописи впервые расправило свои крылья для самостоятельнаго полета.

Своимъ знакомствомъ съ катакомбной живописью мы обязаны преимущественно изслѣдованіямъ Дж.-Б. де-Росси, Л. Перрѣ, Т. Роллера, Иос. Вильнерта, Ф.-Кс. Крауса, Виктора Шульце, Юг. Фикера, О. Марукки, Иос. Фюрера и ихъ предшественниковъ. Затѣмъ, на ряду со спеціальными трудами относительно этой живописи такихъ изслѣдователей, какъ Эж. Мюнцъ, Л. Лефоръ, О. Цоль, Ад. Газенклеверъ, А. де-Валь, Эдг. Геннеке и Вильнертъ (въ самое послѣднее время появилось его капитальное сочиненіе: „Катакомбная роспись Рима“), слѣдуетъ поставить ученыхъ монографіи почти о каждомъ отдѣльномъ сюжетѣ древне-христіанскаго искусства, причемъ разногласія авторовъ по тому или другому вопросу объясняются отчасти ихъ принадлежностью къ разнымъ вѣроисповѣданіямъ.

Съ художественной точки зрѣнія, римскія катакомбныя росписи, лучше всего изученныя, относятся къ типу ремесленно исполненныхъ римско-эллинистическихъ могильныхъ фресокъ. Какъ и въ языческой стѣнной живописи этрурскихъ и римскихъ гипогеевъ, въ нихъ, за немногими исключеніями, преобладаетъ бѣлый фонъ, обусловленный, впрочемъ, уже слабымъ освѣщеніемъ катакомбъ. Этотъ фонъ всегда выполненъ „аль-фреско“, т. е. наведенъ на мокрый еще слой известковой штукатурки, самыя же изображенія написаны отчасти также аль-фреско, отчасти по просохшей штукатуркѣ. Хотя мѣстами встрѣчаются цѣлыя небольшіе ландшафты идиллическаго характера, и нерѣдко элементы ландшафта составляютъ принадлежность той или другой сцены, эта послѣдняя вообще не имѣетъ сплошнаго задняго плана. Но катакомбныя изображенія этой эпохи еще не вернулись къ чернымъ контурамъ; фигуры очерчены довольно мягко и естественно, и болѣе древнія изображенія выгодно отличаются отъ позднѣйшихъ большею правильностью рисунка и большею свѣжестью тоновъ.

Въ основѣ живописной орнаментации квадратныхъ потолковъ кубиковъ (какъ и языческой плафонной живописи того же времени) лежитъ обыкновенно раздѣленіе потолка на поля исходя изъ круглаго центрального поля, это раздѣленіе вписываетъ вѣнчанный кругъ или восьмиугольникъ въ равносторонній четырехугольникъ и затѣмъ діагональными линиями разбиваетъ всю площадь на отрѣзки различной формы (см. табл. 2, а). Границы полей часто обозначены лишь красными или синими полосками, но нередко также эти послѣднія усажены крючками, трехугольниками, зубчиками, дужками, или превращены въ іоническіе „пиццуръ перловъ“. Излюбленные греческіе мотивы линейнаго орнамента, рядъ набѣгающихъ одна на другую волнъ и меандръ, попадаются уже рѣдко, но тѣмъ чаще, вмѣсто простыхъ линий, или между ними, встречаются уски растений, покрытыя листовой вѣтви, побѣги виноградной лозы, цвѣты на стебелькахъ, гирлянды и цвѣточныя вазы; листья аканѳа изображаются обыкновенно у основанія листовыхъ черешковъ и цвѣточныхъ побѣговъ.

Тѣ изъ языческихъ животныхъ и человѣческихъ образовъ, которые уже давно утратили мифологическое значеніе и превратились въ чисто-декоративные элементы, были заимствованы христіанской орнаментикой простоудушно, безъ попытокъ какого-либо символическаго толкованія. Пантеры, козлы, морскіе коньки, птицы, маски (см. табл. 2, ж.) чередуются съ гениями и Психеями въ длинныхъ одеждахъ, безкрылыми амурами и крылатыми малютками-гениями, которые, какъ ни напоминаютъ намъ извѣстныхъ христіанскихъ ангеловъ, не должны быть принимаемы за нихъ. Въ другихъ случаяхъ, античные символы истолковываются въ христіанскомъ смыслѣ, чему особенно яснымъ примѣромъ можетъ служить Діонисова лоза. Вспомнимъ слова Христа къ его ученикамъ: „Азъ есмь лоза, а вы — гроздія“. Гроздь въ древне-христіанской живописи былъ символомъ мира, сходящаго на душу христіанина (табл. 2, д.). Павлину, изображенія котораго съ распущеннымъ хвостомъ мы находимъ во многихъ фрескахъ, была приписана нестѣнность, для того, чтобы онъ символизировать собою безсмертіе. На якорь, какъ на символъ христіанской надежды, есть указаніе уже въ Посланіи ап. Павла къ евреямъ. Что касается до символическаго значенія рыбы и агнца, то они приводятъ насъ уже къ настоящимъ картинамъ, на которыхъ они изображаются вмѣстѣ съ фигурами рыбака и Добраго Пастыря. Улыбчивъ рыбакъ — символъ рыбаковъ-апостоловъ, которымъ сказано, что они стануть „ловцами чловѣковъ“. Сюда скоро присоединилось и голкованіе воды, жизненной стихіи рыбы, какъ во ны Крещенія. Такимъ образомъ, рыба вначалѣ является символомъ чловѣка, принявшаго крещеніе; лишь нѣсколько позже она становится символомъ самого Спасителя, и затѣмъ, въ этомъ значеніи, воспроизводится безчисленное множество разъ. Установленіе этого новаго символа произошло, какъ свидѣтельствуютъ о томъ Отцы Церкви, благодаря тому, что изъ началъ



Табл. 2. Живопись въ катакомбахъ Св. Каликста, въ Римѣ.

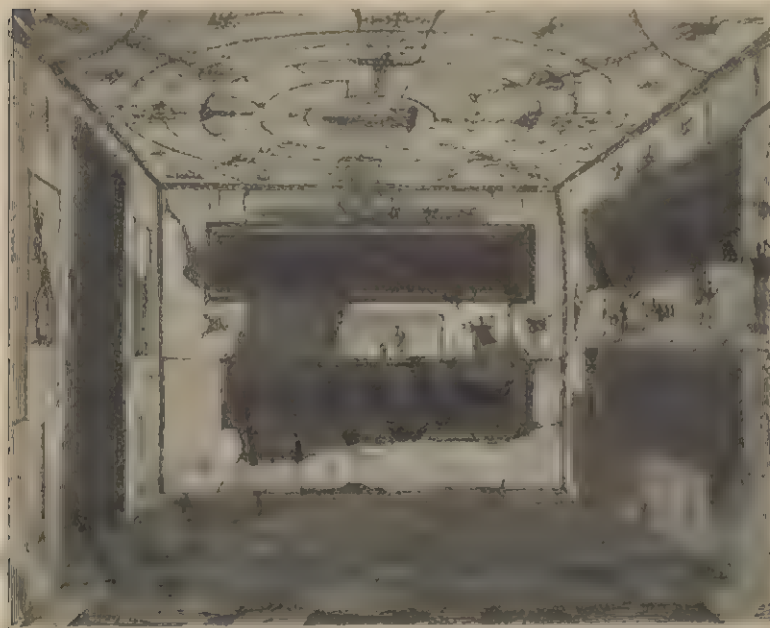
а. Потолокъ во второй капеллѣ св. танистъ. — б. Орфей, на потолкѣ „Cubicolo dell' Orfeo“. — в. Моисей. — г. Пророки (Foscor). — д. Голубь. — е. Транзла семорыхъ. — ж. Маска, на второй капеллѣ св. танистъ.

ныхъ буквъ греческихъ словъ: *Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ* (Иисусъ Христосъ Сынъ Божій (Спаситель) составляется слово *ΙΧΘΥΣ*, т. е. „рыба“. Подобнымъ же образомъ произойдетъ символъ агнца. „Азъ есмь пастырь добрый“ — сказать Христосъ, — и когда кто найдетъ свою заблудшую овцу, онъ „съ радостью возьметъ ее на свои рамена“. Уже въ самыхъ раннихъ катакомбныхъ фрескахъ Спаситель изображается въ видѣ Добраго Пастыря, несущаго на своихъ плечахъ заблудшую овцу (табл. 2, а, средняя фигура); соответственно этому, агнецъ сперва обозначать человека, спасеннаго благодатью Крещенія, и только въ послѣ-константиновское время сдѣлался символомъ самого Христа, на основаніи словъ Іоанна Крестителя: „Се Агнецъ Божій, взявый грѣхи міра“. Въ такомъ случаѣ онъ является окруженнымъ апостолами, изображенными также въ видѣ овецъ. Попытки приписать во всѣхъ случаяхъ одно и то же значеніе фигурамъ молящимся съ воздѣтыми руками, обыкновенно женскимъ (орантамъ), не увѣщались успѣхомъ. Эти фигуры въ катакомбной живописи являются то элементами историческихъ композицій, то земными (по Виктору Шулце), или небесными (по Іос. Вильнерту) портретами умершихъ, и лишь въ послѣ-константиновскую эпоху олицетворяютъ собою Пресв. Дѣву или Церковь. Въ иныхъ случаяхъ, наконецъ, ихъ помѣщаютъ по угламъ плафоновъ вмѣстѣ съ геніями и викторіями, какъ чисто-орнаментальные мотивы.

Многія изъ катакомбныхъ фресокъ свиѣтельствуютъ о способности христіанскихъ живописцевъ передавать въ простыхъ, но понятныхъ и трогательныхъ образахъ отдѣльные религіозныя представленія и воспроизводить библейскія и евангельскія событія.

Въ одной древней киренской катакомбѣ мы встрѣчаемъ Добраго Пастыря съ заблудшей овцою на плечахъ; вокругъ него — семь агнцевъ, а надъ нимъ — семь рыбъ. Здѣсь агнцы и рыбы символизируютъ христіанскую общину. Напротивъ того, въ древнихъ фрескахъ катакомбы *Vigna Cassia*, въ Сиракузахъ, изображенія Добраго Пастыря соединены съ библейскими сюжетами; изъ нихъ особеннаго вниманія заслуживаетъ исторія Іоны, пророческій смыслъ которой засвиѣтѣльствованъ Самимъ Христомъ, видѣннымъ въ ней преобразованиемъ Своей смерти и Воскресенія. Особенно поучительны стѣнные и потолочныя фрески катакомбы св. Януарія, въ Неаполѣ. На потолкѣ передней камеры вернаго яруса, среди языческой орнаментации, мы вдругъ встрѣчаемъ библейскія сцены. Любопытно, что изображеніе Адама и Евы подлѣ древомъ познанія добра и зла лишь немногимъ отличается отъ современныхъ намъ изображеній этого сюжета. Но подавляющее большинство дошедшихъ до насъ христіанскихъ фресокъ первыхъ вѣковъ украшаетъ подземныя кладбища Рима. Какимъ образомъ отдѣльные изображенія размѣщались на стѣнахъ и потолкѣ, прекрасно видно на примѣрѣ одной изъ такъ называемыхъ капеллъ св. Таинствъ въ цеметеріи Калликста (см. рис. на стр. 12). Среднее поле четко и извѣстно расчленен-

паго плафона представляет намъ изображеніе Добраго Пастыря съ овцой на плечахъ. Слѣва, у самого входа, изображенъ юноша-Моисей (табл. 2, в), источающій жезломъ воду изъ скалы (скала — желтая, бьющая изъ нея вода — голубая); справа, въ пандаиъ къ этой фигурѣ, — женская фигура, черпающая изъ колодца, чрезъ край котораго льется вода вѣчной жизни. На лѣвой (отъ входа) стѣнѣ, вверху, мы видимъ Іону, бросаемаго въ море корабельщиками, и „большую рыбу“ — чудовище съ длинной шеей и огромнымъ, свернутымъ въ кольца хвостомъ, которое подплываетъ, чтобы проглотить пророка; въ среднемъ нижнемъ полѣ, слѣва,



Одна изъ кафель цемента, изъ Рима. По Дж. Б. де-Росси

рыбакъ вытяскиваетъ рыбу изъ воды, а справа мужчина, въ передникѣ, креститъ въ этой водѣ нагого мальчика; но здѣсь мы имѣемъ указаніе скорѣе на крещеніе вообще, чѣмъ на крещеніе Спасителя. Справа отъ этой послѣдней композиціи, исцѣленный разслабленный удаляется,

взваливъ себѣ на плечи свой одръ; пандаиное изображеніе на лѣвой стѣнѣ — отбито. На правой отъ входа стѣнѣ сохранилось лишь изображеніе (соотвѣтствующее композиціи на противоположной стѣнѣ) Іоны, извергаемаго чудовищемъ (табл. 1, б). На стѣнѣ, находящейся противъ входа, на томъ же мѣстѣ, представленъ уже спасенный Іона, отдыхающій на берегу; внизу, въ среднемъ полѣ, — композиція, которую, согласно съ мнѣніемъ де-Росси, можно толковать, какъ трапезу семи учениковъ Спасителя, удостоившихся Его явленія имъ по Воскресеніи при морѣ Тиверіадскомъ. Справа и слѣва изображены двѣ сцены съ однимъ и тѣмъ же мотивомъ воздѣтыхъ къ небу рукъ; направо, стоятъ въ позѣ орантовъ Авраамъ и Исаакъ, благодарящіе Бога послѣ чудеснаго появленія овна; налѣво, мужская и женская фигуры стоятъ подлѣ треножки, на которомъ лежатъ рыба и хлѣбъ; мужчина дотра-

живается до рыбы, а женщина подняла руки вверхъ. Трудно рѣшить, должны ли мы здѣсь видѣть евхаристію, или просто домашнюю предобѣденную молитву. Правѣе и лѣвѣ этихъ изображеній помѣщено, въ особомъ обрамленіи, по безбородой мужской фигурѣ съ киркою въ поднятыхъ рукахъ: это — тѣ могильщики (фресоры), которые трудились надъ рытвемъ катакомбъ (табл. 2, г.).

Въ художественномъ отношеніи, прежде всего останавливаетъ на себѣ вниманіе декоративное единство этой росписи, достигнутое строго симметричнымъ соотвѣтствіемъ ея элементовъ другъ другу. Ошибкой нѣкоторыхъ изслѣдователей, какъ напр. Шпрингера, было признавать эту симметрію только въ плафонной живописи отдѣльныхъ камеръ. Что касается до содержанія этихъ фресокъ, то надо замѣтить, что здѣсь, какъ и въ прочихъ катакомбахъ, чисто-декоративныя, символическія, бытовыя и историческія изображенія связаны въ одно цѣлое, отражающее вѣру христіанъ въ Искушеніе.

Всѣ изображенія этого рода мы находимъ и въ остальныхъ римскихъ катакомбахъ. Изъ декоративному циклу относится, напримѣръ,



Древняя фреска крипты св. Нереевъ катакомбъ Домитиллы, въ Римѣ (съ фотографии)

исполненныя въ античномъ духѣ фрески крипты св. Януарія въ катакомбѣ Претекстата, съ изображеніями временъ года, олицетворенныхъ фигурами дѣтей, собирающихъ розы, колосья, виноградъ и маслины, или фреска крипты св. Нереевъ въ катакомбѣ Домитиллы, гдѣ Психея въ длинной одеждѣ рветъ цвѣты (см. рис. на этой стр.). Наоборотъ, въ кругу христіанскихъ представленій совершенно символическій характеръ принимаетъ образъ легендарнаго языческаго гѣвца Орфея. Въ катакомбѣ Домитиллы, на одной аркѣ, онъ представленъ сидящимъ среди дикихъ звѣрей и укрощающимъ ихъ игрою на лирѣ, а на потолкѣ одной изъ камеръ катакомбы Калликста онъ окруженъ однимъ агнцами и такимъ образомъ приближается уже къ типу Добраго Пастыря (табл. 2, б). Своимъ появленіемъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ Орфей обязанъ отчасти чудодѣйственной силѣ своей лиры, отчасти идеѣ безсмертія, которой были проникнуты орфическія таинства. Впрочемъ, уже въ III-мъ столѣтіи онъ исчезаетъ изъ катакомбной живописи.

Изъ реалистическимъ изображеніямъ, кромѣ столь часто встрѣча-

смыслъ Фоссоровъ (табл. 2, г), относятся, прежде всего, портреты умершихъ. Но и въ этихъ изображеніяхъ явленія дѣйствительности легко соединяются съ символизмомъ. На большой фрескѣ „дѣршны пяти святыхъ“ въ катакомбѣ Катинкста, пять мужскихъ и женскихъ фигуръ, имена которыхъ обозначены надписями, изображены стоящими съ молитвенно воздѣтыми руками среди цвѣтущаго райскаго сада; подобнымъ же образомъ „семейныя трапезы“, которыя перѣдко по своему содержанию могутъ быть сопоставлены съ языческими поминальными обѣдами (срв. хотя бы фрески виллы Памфили, см. т. I, стр. 584), въ некоторыхъ случаяхъ, какъ напримѣръ въ такъ называемой греческой капеллѣ ката-



„Богоматерь и пр. Исаія“, фреска въ катакомбѣ Прискиллы, въ Римѣ.
По Т. Роллеру

комбы Прискиллы, представляя собою братскія трапезы (агапы), намекаютъ въ Тайную Вечерю или даже на мистическія небесныя пиршества праведниковъ.

Далѣе слѣдуютъ главные образы христіанскаго цикла. Самого Бога-Отца въ эту эпоху еще не изображаютъ, но перѣдко изображается Его рука, исходящая изъ облаковъ, какъ напр. въ сценѣ Жертвоприношенія Исаака въ Остріанскомъ цеметеріи, или въ композиціи „Моисей, получающій заповѣди“, въ катакомбѣ св. Петра и Марцеллина. Что касается до изображенія Спасителя, то оно появляется уже въ ранней катакомбной живописи, иногда въ видѣ Младенца на колыбеляхъ Богоматери, какъ напр. въ прекрасной фрескѣ катакомбы Прискиллы (см. рис. на этой стр.), иногда въ видѣ юноши, какъ напр. въ сценѣ Крещенія, въ кринѣ Луцины, иногда все еще въ юношескомъ и безбородомъ типѣ, въ видѣ чудотворца, наприм. въ сценѣ Воскрешенія Лазаря въ послѣдней изъ

капелль Св. Таинствъ; наконецъ, къ концу этой эпохи, Христосъ является какъ Учитель среди Своихъ учениковъ, наприм. во фрескѣ Остріанскаго цеметерія. Самимъ раннимъ изъ дошедшихъ до насъ изображеній Пресв. Дѣвы надо считать вышеупомянутую фреску въ катакомбѣ Прискиллы: Богоматерь, съ чертами римлянки, сидитъ въ полуоборотѣ налѣво; Младенецъ беретъ ея грудь. Надъ нею изображена звѣзда, а передъ нею стоитъ, указывая рукой на звѣзду, безбородый мужчина, котораго мы, вмѣстѣ съ Краусомъ и Виллпертомъ, признаемъ за пророка Исаію (см. Пророч. Исаіи, VII, IX, и Матѣ. I, 23). Это—серьезная, спокойная, говорящая сердцу сцена, въ которой, такъ сказать, предчувствуются всѣ будущія Мадонны. Почти въ то же время появилась Пресв. Дѣва на потолочной фрескѣ той же катакомбы, но уже безъ Младенца, сидящая на тронѣ, передъ которымъ стоитъ юный ангелъ-благовѣститель, быть можетъ, наиболѣе древній изъ дошедшихъ до насъ ангеловъ христіанскаго искусства. Въ теченіе всей до-константиновской эпохи ангелы изображаются, какъ въ приведенномъ сейчасъ примѣрѣ, въ видѣ одѣтыхъ въ тунику и плащъ безкрылыхъ юношей. Въ видѣ крылатыхъ юношей они появляются, примыкая къ эллинистическимъ изображеніямъ викторій, сначала въ искусствѣ христіанскаго Востока, но и здѣсь только послѣ побѣды христіанства надъ язычествомъ.

Большинство римскихъ катакомбныхъ фресокъ изображаетъ библейскія событія, причемъ ветхозавѣтные сюжеты воспроизводятся чаще, чѣмъ новозавѣтные, за исключеніемъ Добраго Пастыря, и, быть можетъ, не простая случайность, что древнѣйшія изъ сохранившихся римскихъ катакомбныхъ росписей, а именно фрески галереи Флавія въ катакомбѣ Домитиллы (I-го столѣтія по Р. X.), кромѣ небольшихъ декоративныхъ ландшафтовъ, виноградной лозы съ крылатыми дѣтскими фигурами и символическихъ изображеній Добраго Пастыря и номинальной трансмы, содержатъ въ себѣ всего двѣ ветхозавѣтныя сцены: „Ной въ ковчегѣ“ и „Даніиль во рву львиномъ“. Даніиль обыкновенно изображается нагимъ, en face, между двумя львами „геральдическаго“ стиля. Три отрока въ печи огненной обыкновенно имѣютъ на головахъ фригійскія шапки и стоятъ въ позѣ оранговъ среди языковъ пламени. Ной, которому голубъ несетъ масличную вѣтвь, плыветъ по волнамъ одинъ, въ небольшомъ ящикѣ (срв. съ античными вазовыми изображеніями Данаи, брошенной въ море).

Цикль новозавѣтныхъ сценъ въ катакомбной живописи начинается, какъ теперь установлено, „Благовѣщеніемъ“. Далѣе слѣдуетъ „Поклоненіе волхвовъ“, которые изображаются въ числѣ то двухъ, то трехъ, то четырехъ, въ фригійской одеждѣ, шествующими къ Богоматери, держащей Младенца на своемъ лонѣ. Нѣкоторыя фрески этой эпохи несомнѣнно представляютъ Крещеніе Господне. Послѣдній разрядъ ново-завѣтныхъ композицій — Чудеса Спасителя. Что касается до Его Страстей, то ихъ изображенія совершенно отсутствуютъ, если

только не признавать, вмѣстѣ съ Вильпертомъ, одну изъ сценъ такъ называемой „крипты Страстей Господнихъ“ за „Вопловъ, издѣвающихся надъ Христомъ“, или за „Бичеваніе“. Въ сценахъ Чудесъ, за исключеніемъ „Исцѣленія кровоточивой“, Спаситель является всегда безъ апостоловъ. Исцѣленный разслабленный встрѣчается по крайней мѣрѣ двѣнадцать разъ. Почти вдвое чаще попадаетъ „Умощеніе хлѣбовъ Спасителемъ“, который касается жезломъ стоящихъ передъ Нимъ хлѣбныхъ корзинъ. „Воскрешеніе Лазаря“, имѣющаго обыкновенно видъ муміи, стоящей передъ входомъ въ гробницу, повторяется немѣлѣ 39 разъ (Геннеке). Не надо забывать, что побѣда надъ смертью была ядромъ христианской догматики.

Во всѣхъ катакомбныхъ фрескахъ изображенное дѣйствіе разыгрывается возможно меньшимъ числомъ фигуръ, крайне просто и спокойно. Такъ какъ одни и тѣ же сюжеты трактовались приблизительно одинаково во всѣхъ, въ томъ числѣ и во виѣ-римскихъ, христианскихъ катакомбахъ, то надо полагать, что отдѣльные живописцы-декораторы кубикуловъ не компоновали изображенія самостоятельно, а придерживались образцовъ, выработанныхъ путемъ коллективнаго творчества. Какъ бы то ни было, эта чуждая виѣшнихъ эффектовъ живопись вышла изъ сердца и говоритъ прежде всего сердцу.

Къ древне-христианской живописи можно отнести также изображенія на золоченыхъ стеклянныхъ сосудахъ. Отъ большинства этихъ сосудовъ сохранились лишь донышки; эти послѣднія — двойныя, и между двумя ихъ пластинками заключенъ толкій золотой листокъ, въ которомъ выскобленъ рисунокъ, иногда оживленный раскраской. Хотя родина подобныхъ золоченыхъ сосудовъ, какъ надо полагать, — Востокъ, однако большая ихъ часть найдена въ римскихъ катакомбахъ. Самые древніе изъ такихъ сосудовъ мифологическими и реалистическими сюжетами своихъ изображеній свидѣтельствуютъ о принадлежности своей языческому времени. Изъ сосудовъ до-константиновской эпохи, отличающихся точностью рисунка и шрафировки, всего одинъ, принадлежащій Ватиканской бібліотекѣ, украшенъ несомнѣнно христианскимъ изображеніемъ, и это послѣднее — опять-таки Добрый Пастырь. Въ этихъ произведеніяхъ древне-христианскаго искусства, какъ и во всѣхъ прочихъ, символическія изображенія предшествуютъ историческимъ, библейскимъ сюжетамъ.

3. Древне-христианская скульптура до Константина Великаго.

Античное классическое искусство достигло въ пластикѣ до своей наивысшей выразительности. Не чѣмъ больше прелести было въ скульптурахъ многобожія, тѣмъ старательнѣе избѣгали хрістіане первыхъ вѣковъ олицетворять своего Бога въ статуяхъ. То обстоятельство, что императоръ Александръ Северъ поставилъ въ своемъ домашнемъ святилищѣ

(стараріи) скульптурныя изображенія Авраама и Христа рядомъ съ изваяніемъ Орфея, разумѣется, нисколько не противорѣчить только-что сказанному. Христіанской круглой пластикѣ уже потому было легко замѣнить Спасителя Добрымъ Пастыремъ, что художественный мотивъ чело-вѣка, несущаго на плечахъ барана, телянка и т. п., быть печуждѣ классической скульптурѣ. Достаточно вспомо-нить хотя бы Гермеса съ овномъ на плечахъ, произведение Каламиса (ср. т. I, стр. 397), а изъ сохранив-шихся до нашего времени—такія статуи, какъ Мосхофоръ Акрополь-скаго музея въ Афинахъ (ср. т. I, стр. 343). Изъ дошедшихъ до насъ скульптурныхъ изображеній До-браго Пастыря древнѣйшимъ, и притомъ лучше всѣхъ другихъ со-хранившимся, надо признать не-большую мраморную статую Лате-ранскаго музея (см. рис. на этой стр.). Юный, длиннокудрый пастухъ, бла-городно очерченная голова кото-раго повернута въ профиль, одѣтъ въ короткую безрукавую тунику (экзомиду), оставляющую правое плечо обнаженнымъ. Въ правой рукѣ онъ держитъ заднія, въ лѣ-вой—переднія ноги овцы, лежащей у него на плечахъ. Хорошая работа этой изысканной статуетки заста-вляетъ отнести ее къ первымъ де-сятилѣтіямъ III-го вѣка.

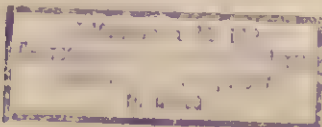


Добрый Пастырь, мраморная статуетка Лате-ранскаго музея въ Римѣ.
Съ фотографіи Аллиари, во Флоренціи

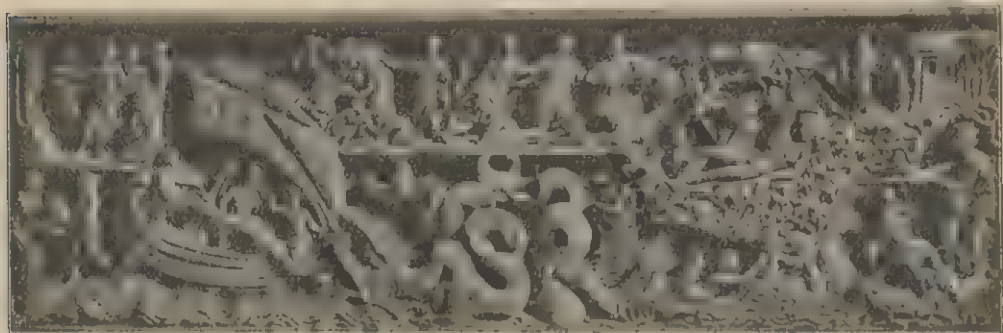
Само-собою разумѣется, древ-нимъ христіанамъ не возбранялось увѣковѣчивать въ скульптурѣ сво-ихъ родственниковъ, особенно чти-мыхъ единовѣрцевъ и мучениковъ, которые скоро становились святыми. Но до-константиновскому времени можетъ быть приписана лишь одна (дошедшая до насъ въ неполномъ видѣ) сидячая мраморная статуя св. Ипполита, хранящаяся въ Латеран-скомъ музеѣ.

Христіанская рельефная пластика этой ранней эпохи вводитъ насъ въ область искусства, посвященнаго чествованію умершихъ. Мра-морные саркофаги, начиная съ II-го вѣка, играютъ важную роль въ римской скульптурѣ какъ языческой, такъ и христіанской. Свое

331947



отвращеніе къ сожиганію труповъ хрістіане унаслідовали отъ евреевъ. Древняя, высѣченная въ скалѣ усыпальница превратилась въ переносный гробъ изъ цѣпнаго камня, служившій для покойника благородной, нетѣпной оболочкой. Образцомъ ранняго, болѣе простаго стиля хрістіанскаго рельефа считается мраморный саркофагъ Ливіи Примитивы въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ. Передняя сторона этого саркофага украшена волнистыми желобками (стрипилами), которые такъ любили тогда высѣкать на саркофагахъ; въ свободномъ же среднемъ четырехугольникѣ, подъ эпитафіей, представленъ Добрый Пастырь среди символическихъ изображеній рыбы и якоря. Съ одной стороны, болѣе развитыми, а съ другой—болѣе ясно проникнутыми античнымъ припоминаніемъ, представляются рельефныя изображенія на саркофагѣ изъ Ла-Гайолли (La Gayolle), въ Бриньольской семинаріи. Въ срединѣ изображенъ умершій, въ видѣ маль-



„саркофагъ Іоны“, въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ. Съ фотографіи Аллиари, во Флоренціи

чика, и его воспитатель. Затѣмъ, подъ хрістіанскихъ символическихъ изображеній удильщика, оранги и Добраго Пастыря, мы вдругъ встрѣчаемъ языческаго бога солнца въ лучезарномъ вѣицѣ. Ле-Бланъ считаетъ эту прекрасную скульптуру греческой работой конца II-го столѣтія. Какъ на третій, нѣсколько болѣе поздній образецъ древне-хрістіанской рельефной пластики слѣдуетъ указать на „саркофагъ Іоны“ въ Латеранскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.), вся передняя сторона котораго, раздѣленная на два плана, украшена библейскими композиціями. Исторія пророка Іоны, занимающая передній планъ, разработана согласно принципамъ живописной перспективы.

Мы видимъ, что и древне-хрістіанская живопись, и древне-хрістіанская пластика воспроизводили довольно ограниченное число библейскихъ сюжетовъ; въ виду этого, богословская школа археологовъ учить, что въ первые вѣка хрістіанства единственнымъ критеріемъ для выбора сюжетовъ была возможность ихъ символическаго толкованія. При этомъ, обыкновенно, пророческій смыслъ ветхозавѣтныхъ событій, какова напр. исторія Іоны, обобщается и на всѣ остальные. Впрочемъ, тогда какъ одни изъ ученыхъ этой школы приписываютъ каждой библейской ком-

позицій пѣлый рядъ самыхъ разнообразныхъ иносказательныхъ значеній, другіе, во главѣ которыхъ стоитъ Викторъ Шульце, будучи сторонниками такъ называемой „сепулькральной“ теоріи, видятъ повсюду указаніе на смерть и на воскресеніе изъ мертвыхъ. Эта теорія прекрасно согласуется съ высказанной впервые великимъ французскимъ ученымъ Эдмономъ Ме-Бланомъ и развитой дальше Эж. Мюнцемъ и Ф.-Кс. Краусомъ интересной мыслью, что библейскія композиціи катакомбной живописи и саркофаговъ представляютъ иллюстраціи къ отдѣльнымъ прошеніямъ похоронныхъ молитвъ, въ которыхъ мы встрѣчаемъ тѣ же примѣры избавленія рукой Промысла, чередующіеся, вдобавокъ, въ той же послѣдовательности („Спаси, Господи, душу раба твоего, какъ Ты спасъ Ноя отъ потопа,... какъ ты спасъ Іону изъ чрева китова,... какъ Ты спасъ Исаака отъ руки Авраама,... какъ Ты спасъ Сусанну отъ ложнаго обвиненія“ и т. д.). Однако нельзя доказать, что эти прошенія включены въ молитвы раньше, чѣмъ соответствующія сцены стали изображаться на стѣнахъ катакомбъ; во всякомъ случаѣ, есть нѣсколько древне-христіанскихъ библейскихъ композицій, каково напр. „Поклопеніе волхвовъ“, которымъ нельзя приписать подобнаго происхожденія. Въ дѣйствительности, за исключеніемъ умышленно пропущенныхъ Страстей Христовыхъ, мы находимъ воспроизведенными почти всѣ тѣ эпизоды Священной Исторіи, которые на каждого изъ насъ, еще въ школьные годы, производили глубокое впечатлѣніе. Поэтому мы не можемъ согласиться съ мнѣніемъ, будто благочестивые библейскіе рассказы облекались въ видимыя формы и краски не ради нихъ самихъ. Справедливо лишь, что искусство первыхъ вѣковъ христіанства еще не помышляло о воспроизведеніи всѣхъ главныхъ событій библейской исторіи въ послѣдовательности времени и въ систематическомъ порядкѣ; конечно, мы также не станемъ отрицать, что, при выборѣ сценъ, съ одной стороны, принимался въ соображеніе параллелизмъ между Ветхимъ и Новымъ Завѣтами, а съ другой — оказывалось предпочтеніе сюжетамъ, наиболее поучительнымъ съ христіанской точки зрѣнія. Лишь сцены Страстей Господнихъ и мученія были изгнаны изъ этихъ мѣстъ вѣчнаго покоя.

Для исторіи искусства важнѣе вопросъ: дѣйствительно ли Римъ—художественное отечество всѣхъ этихъ раннихъ христіанскихъ изображеній, сохранившихся преимущественно на его почвѣ. Мы видѣли (ср. т. I, стр. 530, 556 и т. д.), что въ римско-эллинистическую эпоху языческой древности эллинистическій элементъ, питавшійся восточными вліяніями, былъ повсюду сильнѣе римскаго: слѣдовательно, намъ нѣтъ никакого основанія думать, что въ древне-христіанскую эпоху Рима это отношеніе сдѣлалось вдругъ обратнымъ. Вѣдь греческимъ былъ и языкъ Новаго Завѣта, и первоначальный церковный языкъ Рима, на греческомъ языкѣ сочинены многія христіанскія катакомбныя надписи, и вообще христіанство въ Римѣ развилось не раньше, чѣмъ въ древ-

нихъ культурныхъ центрахъ эллинистическаго и еще болѣе далекаго Востока. Эллинистическій Востокъ, несомнѣнно, былъ колыбелью и христіанскихъ художественныхъ формъ.

Во всякомъ случаѣ, скромные христіанскіе мастера эпохи гоненій, крыленные вѣрой, умѣли, при самыхъ незначительныхъ средствахъ, поразительно счастливо справляться съ поставленными имъ задачами. Умѣна христіанскаго искусства были не только посѣяны, но и пустили ростки; лишь только взошло солнце вѣротерпимости надъ этимъ искусствомъ, оно должно было, — конечно, не поднимаясь выше художественнаго уровня эпохи упадка, — принести блестящія, въ своемъ родѣ, плоды.

II. Христіанское искусство съ четвертаго по начало восьмого столѣтія.

1. Введеніе.—Зодчество.

Когда императоръ Константинъ, послѣ побѣды надъ Максенціемъ на Мильвійскомъ мосту, одѣянный въ 312 г. подъ знаменемъ Креста, вступилъ въ Римъ, торжество христіанства, подгот. влившееся трехвѣковой борьбой, было уже полнымъ. Также и христіанское искусство, послѣ эдиктовъ о вѣротерпимости 313 и 314 гг., поднялось на неожиданную высоту.

Во всѣхъ провинціяхъ римской имперіи началось теперь его побѣдоносное шествіе: въ Александріи, гдѣ, къ сожалѣнію, сохранились лишь немногіе памятники, какъ и во всемъ Египтѣ и сѣверной Африкѣ; въ Антіохіи, сокровища которой еще ждутъ раскопокъ, какъ и во всей Сиріи; въ обширныхъ дыханіемъ Востока срединныхъ странахъ Малой Азіи, памятники которыхъ въ послѣднее время выдвинуты Стриговскимъ на первый планъ христіанскаго художественнаго движенія, какъ и въ эллинистическихъ городахъ малоазійскаго побережья; въ Фессалоникахъ, какъ и въ самой Греціи; въ Римѣ, вскорѣ утратившемъ свое міровое господство, какъ и въ прочихъ большихъ городахъ Италіи, къ которымъ съ V-го столѣтія присоединяется Равенна. Великое значеніе для дальнѣйшаго развитія искусства, какъ и вообще для всемірной исторіи, имѣло то обстоятельство, что Константинъ, вскорѣ послѣ возстановленія единовластія въ имперіи, повернулся спиной къ старому Риму, чтобы въ Византіи, на берегу Босфора Фракійскаго, основать „новый Римъ“, до нашихъ дней сохранившій за собою названіе: „городъ Константина“. Древняя Византія, въ качествѣ новаго Рима, сдѣлалась первообразомъ христіанскаго города и средоточіемъ христіанской художественной дѣятельности. Не подлежитъ сомнѣнію, что „византійское искусство“ уже въ V-мъ и VI-мъ столѣтіяхъ имѣло свой особый обликъ, но столь же несомнѣнно и то, что характерныя черты этого древне-византійскаго искусства предварительно сложились въ Александріи, въ Сиріи,

въ Матой Азіи, въ значительной степени и на болѣе далекомъ, въ особенности на сассанидскомъ, Востокъ; затѣмъ можно предположить, что новыя художественныя формы персидскаго и африканскаго Востока, развившіяся лишь въ эту „поздне-античную“ эпоху, во многихъ случаяхъ проникали на Западъ и непосредственно, минуя Византію. Конецъ этой эпохи повсюду приходится тамъ, гдѣ начинается утрачиваться античная основа искусства; эта граница обозначена на Западѣ заимствованиемъ сѣверныхъ художественныхъ элементовъ, въ Константинополь — что противъ этого ни возражали бы иконоборствомъ, а на эллинистическомъ Востокѣ — побѣдой ислама.

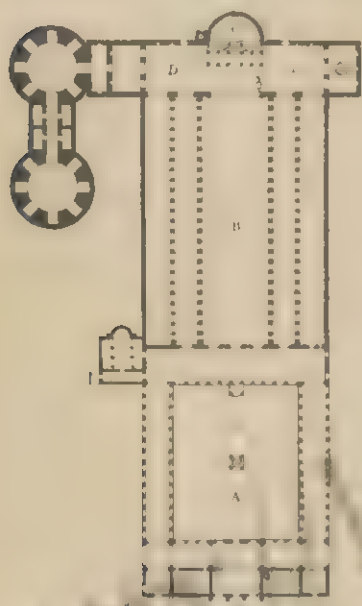
Первымъ великимъ дѣломъ христианской архитектуры было созданіе церкви.

Въ полной противоположности съ греческимъ храмомъ, который мыслился какъ жилище божества, христианская церковь, даже когда она воздвигнута надъ могилой мученика, прежде всего — домъ, въ которомъ собируются вѣрующіе; поэтому, тогда какъ при сооруженіи греческаго храма вниманіе обращалось главнымъ образомъ на его внѣшность, древне-христианская церковная архитектура заботилась преимущественно о расчлененіи и декоративности внутреннихъ помѣщеній. Съ самаго начала, наряду съ круглыми или многоугольными центральными церквями, т. е. расположенными симметрично вокругъ вертикальной средней оси, мы встрѣчаемъ продолговатыя церкви съ возвышеннымъ среднимъ нефомъ — христианскія базилики, которыя, вполне отвѣчая религиозной потребности вѣрующихъ, въ теченіе первыхъ столѣтій послѣ Константина Великаго были господствующей формой европейскаго храмоздательства.

Первоначальный планъ собора св. Петра въ Римѣ (см. рис. на стр. 22) можетъ дать понятіе о составныхъ частяхъ западной христианской базилики; внутренній же видъ собора св. Павла въ Римѣ, возстановленнаго послѣ пожара 1823-го года (см. табл. 3, вверху), даетъ общее представленіе о внутренности базилики. Хотя на Востокѣ базилика развилась раньше, чѣмъ въ Римѣ, однако мы обращаемся прежде всего къ римскимъ церквамъ этого рода, которыя намъ болѣе доступны.

Христианская церковь должна была заключать въ себѣ два главныхъ помѣщенія: обширный залъ для собранія вѣрующихъ и въ сторонѣ, противоположной входу въ него, алтарное пространство, назначенное для совершенія богослуженія. Къ этимъ частямъ присоединялись снаружи зданія — атрий (палерть), а внутри — нартексъ (притворъ), предназначенные для кающихся и для оглашенныхъ. Четырехугольный атрий (А) окруженъ стѣнами, вдоль внутренней стороны которыхъ идетъ колоннада съ покатою вовнутрь крышей; въ срединѣ атрия находится колодезь для омовенія рукъ (В). Внутренній притворъ, постоянно встрѣчающійся на Востокѣ, въ римскихъ базиликахъ отсутствуетъ. Главная, средняя дверь, кромѣ которой имѣются боковыя, ведетъ изъ атрия въ

большой прямоугольный залъ для собраній вѣрующихъ (В). Залъ этотъ обыкновенно дѣлится въ продольномъ направленіи двумя или четырьмя рядами колоннъ (рѣже столбовъ) на три (или на пять) нефовъ. Средній нефъ часто вдвое шире и вдвое выше боковыхъ нефовъ. Колонны соединяются другъ съ другомъ посредствомъ прямого антаблемента или арокъ. Средніе ряды колоннъ поддерживаютъ висящіе надъ ними стѣны, въ которыхъ продѣланы окна; въ эти стѣны упираются своимъ верхомъ



Первоначальный планъ собора св. Петра, въ Римѣ.
По Г. Гольцингеру

односкатныя крыши боковыхъ нефовъ, средній же нефъ перекрытъ двухскатной черепичной или гонтовой крышей съ плоскими фронтонами. Съ внутренней стороны деревянныя стропила, поддерживающія крышу, въ римско-эллинистическомъ мірѣ были или совершенно открыты и на виду, или закрыты плоскимъ потолкомъ, разбитымъ на четырехугольныя поля, тогда какъ на Востоку это устройство довольно часто замѣнялъ каменный коробовый сводъ. Но иногда верхнія стѣны среднего нефа покоятся на второмъ рядѣ колоннъ, которыми открываются вовнутрь (рѣдко встрѣчающіеся на Западѣ) амфоры (хоры) боковыхъ нефовъ (см. табл. 3, внизу).

Алтарное пространство, къ которому вело нѣсколько ступенекъ изъ среднего нефа, первоначально представляло собою лишь полукруглую нишу (абсиду, или трибуну, C) въ задней стѣнѣ церкви. Въ абсидѣ вдоль стѣны шли скамьи для

священнослужителей, а въ срединѣ этихъ сѣдалищъ возвышалось епископское кресло. Передъ абсидой, надъ могилой мученика (криптой), во имя котораго была освящена церковь, стоялъ самый алтарь. Когда явилась надобность расширить алтарное помѣщеніе, то въ Римѣ и въ некоторыхъ мѣстностяхъ передней Азіи стали между абсидой и продольными нефами вставлять еще поперечный нефъ, такъ называемый трансептъ. Трансептъ вначалѣ очень мало выдавался или вовсе не выдавался за продольныя стѣны базилики. Арка, отдѣляющая трансептъ отъ продольныхъ нефовъ, называется триумфальной. Надъ алтаремъ возвышался на четырехъ колоннахъ каменный балдахинъ (киворій). Вначалѣ алтарь имѣлъ форму трикутника; когда же подземный склепъ мученика замѣнился ракою съ мощами, поставленною прямо на полъ, алтарь получилъ видъ саркофага.

Богатыя мозаичныя украшенія покрывали собою абсиду, триумфальную арку и верхнія стѣны среднего нефа, которыя въ раннее время, какъ



а Внутренность церкви С Паоло-фуори-ле-мура.



Исторія искусства. II.

б — Нижняя церковь С.-Лоренцо.

Т-во „Просвѣщеніе“ гдѣ сгб.

Табл. 3. Внутренній видъ ранне-христіанскихъ церквей
близъ Рима.

Съ фотографій братьевъ Аллинари, во Флоренціи.

можно думать, облицовывались мраморомъ. Наиболѣе священные изображеній помѣщались въ абсидѣ, и ея живопись прежде всего останавливала на себѣ взоры входящихъ. Внутренность христіанской базилики представляла широко и ясно расчлененное цѣлое, части котораго, несмотря на нѣсколько рѣзкіе переходы и нѣкоторые произволъ въ пропорціяхъ, были связаны и объединены именно красочной гармоніей мозаикъ; и если эти первыя созданія церковной архитектуры, въ сравненіи съ одновременными блестящими языческими постройками, какъ напримѣръ со сводчатой торговой базиликой Максиміана (см. т. I, стр. 370), являются въ нѣкоторомъ отношеніи шагомъ назадъ, то въ нихъ все-таки таились зародыши, изъ которыхъ впоследствии развилось чудеса средневѣковаго зодчества.

Внѣшняя архитектура западной христіанской базилики (строившейся обыкновенно изъ кирпича) была крайне проста, декоративные элементы въ ней почти отсутствовали. Фасадъ съ трехугольнымъ фронтономъ выражалъ собою поперечный разрѣзъ здания. Кровельное покрытие имѣло въ виду пока одну цѣлесообразность. Зубчатый карнизъ подъ крышей, на стѣнахъ лизени (небольшіе выступы, служащіе для оживленія большихъ плоскостей) часто составляли единственное внѣшнее украшеніе западныхъ базиликъ. Башни, которыя появляются только въ самомъ концѣ этой эпохи, и крестильни (баптистеріи), вообще центральнаго типа, обыкновенно стояли отдѣльно отъ церквей. Только въ средніе вѣка церковное зодчество измѣнило внѣшній видъ западной базилики по образцу ея малоазійскихъ и сирійскихъ сестеръ, формы которыхъ съ самаго начала были болѣе развиты въ мощное органическое цѣлое.

Не подлежитъ сомнѣнію, что древне-христіанская базилика обязана своимъ происхожденіемъ античной архитектурѣ. Но тутъ возникаетъ вопросъ, одинъ изъ самыхъ модныхъ научныхъ вопросовъ нашего времени: изъ какихъ именно римско-эллинистическихъ построекъ развивалась базилика. Можемъ ли мы, вмѣстѣ со многими какъ старыми, такъ и повѣрными изслѣдователями, считать ея прототипами торговые, частныя базилы, школьныя залы? Или мы должны согласиться съ мнѣніемъ де-Росси и Крауса, что въ христіанскую базилику вошли языческія базилики и христіанскія цеметеріальныя камеры (стр. 7)? Доказали ли Дегіо и Викторъ Шульце, что церкви произошли непосредственно отъ жилыхъ помѣщеній древне-римскаго дома? Убѣдительнѣе звучитъ повѣрнее объясненіе Гольдцингера, называющаго творцовъ христіанской базилики „эклестиками“, выбравшими изъ богатаго запаса античныхъ архитектурныхъ формъ наиболѣе цѣлесообразныя и соединившими ихъ въ одно гармоничное цѣлое. Припомнимъ хотя бы планъ базилики Максиміана (см. т. I, стр. 370), или гипостильный залъ съ плоскимъ потолкомъ древне-египетскихъ храмовъ, освѣщавшійся окнами въ верхнихъ стѣнахъ его возвышеннаго средняго нефа (см. т. I, стр. 169); вспомнимъ также святилище кабировъ на о-вѣ Самоуракии (см. т. I, стр. 495 и сл.), въ которомъ мы находимъ

портня, трехнефную целлу, лишнее колоннъ пространство передъ полу-круглою нишей въ задней стѣнѣ—словомъ, почти всѣ составныя части базилики. Въ концѣ-концовъ остается въ силѣ старое положеніе Цестермана, которое онъ выставилъ еще въ 1847 г. (къ этому положенію приходитъ и Виттингъ): христианская базилика обязана древне-римскимъ торговымъ и судебнымъ заламъ лишь своимъ названіемъ, сама же она—новое созданіе христианскихъ зодчихъ, возникшее непосредственно изъ потребностей культа. Но при этомъ, само-собою разумѣется, эти зодчіе по необходимости придерживались традиціонныхъ формъ.

Большое, сравнительно съ базиликами, разнообразіе въ своей архитектурѣ представляли центральныя церкви этой эпохи, которыя были то круглыя, то четырех-, восьми- или десятиугольныя, то крестообразныя: въ соответствіи съ этимъ, онѣ могутъ быть поставлены въ болѣе тѣсную связь съ языческими образцами, сохранившимися въ значительномъ количествѣ въ постройкахъ римскихъ дворцовъ, термъ, храмовъ, и еще шире, чѣмъ въ Римѣ, распространенными на эллинистическомъ и дальнемъ Востоцѣ. Уже десятиугольникъ такъ называемаго храма Минервы Врачующей (*Minerva Medica*) въ Римѣ (ср. т. I, стр. 569 и 574) служитъ переходомъ къ христианскимъ центральнымъ сооружениямъ съ внутренними круговыми галереями. Различіе типовъ купольнаго покрытія, отъ простаго наложенія круглаго купола на круглое же основаніе, до купола, опирающагося на четыре соединенныхъ полукруглыми арками столба и связаннаго съ четырехугольникомъ основанія посредствомъ сферическихъ клинбевъ (пандантивовъ или парусовъ, ср. т. I, стр. 574 и сл.), характеризуетъ одинъ изъ самыхъ крупныхъ этапов архитектурной эволюціи.

Сводчатые потолки и купольное покрытіе срединныя зланиа составляютъ необходимую принадлежность центральной архитектуры на Западѣ, примѣнявшейся въ началѣ исключительно для баптистеріевъ и для надгробныхъ и поминальныхъ церквей, тогда какъ на Востоцѣ, древнемъ отечествѣ купола, ей обязаны своимъ возникновеніемъ многія грандіозныя церковныя постройки, оказавшія потомъ вліяніе на западное искусство.

Уже императоръ Константинъ сооружалъ величественныя церкви въ обѣихъ половинахъ своего государства. Въ Римѣ, гдѣ колонны и части антаблементовъ брались почти исключительно изъ древнихъ языческихъ построекъ, къ его времени относятъ прежде всего три большія пяти-нефныя базилики. Преемникъ храмъ св. Петра, лишь въ началѣ XVI-го столѣтія замѣненный нынѣшнимъ грандіознымъ соборомъ, представлялъ собою нормальный типъ римской базилики (ср. стр. 22). Коринфскія гранитныя и мраморныя колонны продольнаго корпуса были связаны между собою въ среднемъ нефѣ прямымъ антаблементомъ, а въ боковыхъ нефѣхъ—арками: двѣ мощныя іоническія колонны поддерживали триумфальную арку, отдѣлявшую продольные нефы отъ трансепта. Базилика св. Павла внѣ стѣны (*San Paolo fuori le mura*) была заложена Констан-

тиномъ только въ три нефа, но еще въ IV-мъ вѣкѣ на ея мѣстѣ возникло блестящее пятинефное зданіе, которое послѣ пожара 1523 г. было восстановлено въ прежнемъ стилѣ. Главное отличіе ея отъ базилики св. Петра состояло въ томъ, что и въ среднемъ нефѣ съ колонны на колонну были переброшены полуциркулярныя арки (см. табл. 3, вверху). Наконецъ, отъ старой пятинефной Латеранской базилики сохранился безъ измѣненія лишь первоначальный ея планъ. Къ трехнефнымъ римскимъ базиликамъ, восходящимъ ко временамъ Константина, относится церковь св. Лаврентія и св. Агнѣи, построенныя за городскими стѣнами, надъ



Разрѣзъ и планъ церкви св. Констанція, въ Римѣ
По Г. Гольцштергу.

могилами мучениковъ. Отъ изъ первоначальныхъ построекъ ничего не сохранилось: нынѣшняя задняя церковь св. Лаврентія принадлежитъ концу шестого, а церковь св. Агнѣи, въ ея настоящемъ видѣ, началу седьмого столѣтія. Въ обѣихъ церквахъ замѣтенъ рядъ восточныхъ особенностей. Боковые нефы имѣютъ верхнія галереи (ампоры), открывавшіяся въ средній нефъ небольшими, соединенными посредствомъ арокъ, колоннами (см. табл. 3, внизу); между коринтскими капителями этихъ верхнихъ колоннъ и пятами арокъ вставленъ, какъ отдѣльный членъ, такъ называемый „импость“ (кусокъ камня въ формѣ куба со скошенными книзу гранями, ср. т. I, стр. 752), который, несмотря на все возраженія, долженъ быть признанъ продуктомъ восточнаго искусства: нѣкоторыя изъ новыхъ колоннъ верхней галереи покрыты спиральными бороздами, которыя встрѣчаются въ Римѣ и раньше какъ на колоннахъ балдахиновъ и сар-

кофаговъ, такъ и въ большой каменной архитектурѣ. Эти особенности, общія для церкви св. Лавренція и св. Агнія съ византийскими постройками, придаютъ имъ особенный художественно-историческій интересъ.

Изъ римскихъ центральныхъ церквей эпохи Константина особенно замѣчательны двѣ: круглая церковь св. Констанція и восьмиугольный баптистерій при Латеранскомъ соборѣ. Повидимому, церковь св. Констанція первоначально была также баптистеріемъ, но въ 354 г. она сдѣлалась усыпальницей дочерей Константина. Высокая цилиндрическая центральная часть сооружения, съ продѣланными въ ней окнами (см. рис. на стр. 25), куполъ которой снаружи замаскированъ шатровой крышей, а внутри образуетъ полусферическій сводъ, поддержи-

вается двѣнадцатью парами колоннъ, расположенными кольцеобразно и соединенными между собою посредствомъ арокъ. Круговая галлерея, перекрывая коробовымъ сводомъ, довершаетъ впечатлѣніе спокойнаго благородства формъ, производимое внутренностью церкви. Въ восьмиугольной Латеранской крестильнѣ восемь гладкихъ порфировыхъ колоннъ съ капителями раз-



Обломокъ римскаго мозаика, изображающаго группу людей, изъ Латеранскаго собора.

личной формы окружаютъ большую, углубленную въ полъ купель; однако, ко времени Константина, по всей вѣроятности, относится только планъ этого зданія.

Константинъ Великій украсилъ дворцами и храмами новый Римъ, на берегу голубого Босфора, еще роскошнѣе, чѣмъ древній. Эти дворцы и храмы давно исчезли съ лица земли, и только изъ старинныхъ описаній, собранныхъ въ трудахъ В. Унгера и Ж.-П. Рихтера, мы знаемъ о многочисленныхъ базиликахъ Константинополя, среди которыхъ первое мѣсто занималъ старый храмъ св. Софіи; лишь по литературнымъ источникамъ знаемъ мы великолѣпную надгробную церковь императора и церковь св. Апостоловъ, которая во времена Константина состояла изъ четырехъ крестообразно расположенныхъ нефовъ; въ четырехугольникѣ, образованномъ ихъ пересѣченіемъ, двѣнадцать колоннъ, символизировавшихъ собою двѣнадцать апостоловъ, поддерживали золоченый куполъ. Но наиболѣе роскошными и значительными церковными сооружениями первый христіанскій императоръ украсилъ Святую Землю. Большая пятинефная базилика съ ампорами надъ боковыми нефами высилась подлѣ Гроба Господня, въ Иерусалимѣ. Пять нефовъ имѣетъ также сохранившаяся до нашего времени церковь Рождества Христова (или

Богородицы) въ Внелемѣ; по крайней мѣрѣ продолжая ея часть — дреня. Къ наиболѣе знаменитымъ центральнымъ религіознымъ сооруженіямъ Востока принадлежали восьмиугольная церковь въ Антиохіи, обширная круглая церковь на Масличной горѣ, въ Иерусалимѣ, и великолѣпный Никейскій храмъ, въ которомъ заседалъ въ 325 г. первый вселенскій соборъ. Вышеупомянутая Иерусалимская базилика соединялась посредствомъ двухъ яруснаго портика съ роскошной церковью Гроба Господня, имѣвшей форму ротонды и увѣнчанной въ срединѣ, надъ самымъ Гробомъ, открытымъ въ вершинѣ куполомъ. Остатки этого сооруженія, входящія въ составъ позднѣйшихъ построекъ, изданы Стриговскимъ. Ихъ богатые карнизы, со шнурами перловъ и пышными завитками аканѳа, напоминаютъ орнаментные мотивы Бальбека и Пальмиры (ср. т. I, стр. 573).

Само-собой разумѣется, что всѣ эти роскошныя константиновскія сооруженія въ Палестинѣ, воплотившія въ себѣ большей частью восточныя архитектурныя идеи, имѣли большое вліяніе на дальнѣйшее развитіе христианскаго церковнаго зодчества.

Огромное количество древне-христианскихъ церквей, послѣ константиновскаго времени какъ въ восточныхъ, такъ и въ западныхъ странахъ Средиземнаго моря, дошли до насъ отчасти въ развалинахъ, отчасти въ довольно хорошей сохранности. Цѣлый рядъ научныхъ изслѣдованій посвященъ сокровищамъ и остаткамъ этого художественнаго міра; для Запада, наряду съ пѣнными, но требующимъ при пользованіи имъ нѣкоторой осторожности трудомъ Гюбша, слѣдуетъ упомянуть, наиримѣръ, изданіе Дегю и Вецольда. Монографіи Тексье, Вуда, Вульфа, Зальценберга, Кваста, Вогюе, Бутлера, Стриговскаго и другихъ знакомятъ насъ съ христианскими памятниками Малой Азіи, Константинополя, Равенны, Сиріи и Египта.

Однимъ изъ главныхъ очаговъ ранняго христианства былъ Египетъ, а средоточіемъ древне-христианской учености была его столица, Александрія. Египетскіе христіане, которыхъ арабы впоследствии называли коптами, были носителями идей аскетизма. Долина Нила стала родиной пустыней и монастырей.

Отъ раннихъ египетскихъ базиликъ, среди которыхъ особенно славилась церковь св. Марка въ Александріи, не сохранилось ничего; но изъ позднѣйшихъ коптскихъ церквей, своими остатками покрывающихъ значительныя пространства, дошло до насъ нѣсколько, достаточно ясно доказывающихъ восточный характеръ этой архитектуры. Это — широкія и короткія базилики, которыя, по Бутлеру, часто имѣютъ надъ алтаремъ куполъ или полукуполъ; по Гаѣе, впрочемъ, въ нихъ преобладаетъ плоское покрытіе: арки ихъ — вытянутыя или ломаныя. Римскій трансептъ въ нихъ отсутствуетъ, но зато надъ боковыми нефами имѣются эмпоры. Главная коптская церковь въ старомъ Каирѣ — Мари-Гургисъ, т. е. церковь св. Георгія: абсида ея — съ полукруглыми уступами

Одинъ изъ древнѣйшихъ монастырей — Анба-Шенуди. „Бѣлый монастырь“, трехнефная церковь котораго восходитъ къ пятому столѣтію. Его ворота и каменная ограда увѣнчаны древне-египетскимъ желобчатымъ карнизомъ. Вообще отголоски древняго Египта въ коптскомъ искусствѣ далеко не такъ рѣдки, какъ это утверждали въ прежнее время. Правда, орнаменты крышекъ саркофаговъ, церковныхъ рѣшетокъ и пр. возникли на эллинистической почвѣ, но кое-гдѣ (см. рис. на стр. 26) въ нихъ обнаруживается уже переходъ къ геометрической стилизаціи растительныхъ мотивовъ, столь любимой Востокомъ.



Планъ базилики въ Орлеансвилѣ.
По Гольцингеру.

Церкви сѣверо-западной Африки своими отступленіями отъ нормальнаго типа базиликъ подтверждаютъ нашу взглядъ, что всѣ базилики, какъ таковыя, выводятся изъ одного рода построекъ ошибочно. У нѣкоторыхъ базиликъ Гайдры, въ Тунисѣ, нѣтъ абсиды, которой въ другихъ случаяхъ дается снаружи форма прямоугольника. Основанная въ 325 г. базилика въ Орлеансвилѣ (въ Алжирѣ), — одна изъ первыхъ, получившихъ, кромѣ восточной абсиды, еще и западную (см. верхн. рис. на этой стр.); правда, она воздвигнута уже въ 475 г., надъ могилой св. Ренарата. Очень извѣстны развалины базилики въ Тебессѣ, описанныя



Орнаментированныя плиты изъ базилики въ Тебессѣ.
По Фр. Виланду

въ послѣдній разъ Виландомъ. Найденныя въ нихъ плиты (см. нижн. рис. на этой стр.) орнаментированы, наряду съ христіанскими рыбами, античными листовными мотивами; послѣдніе и здѣсь начинаютъ становиться схематичными. Часто въ сѣверо-африканскихъ церквахъ къ абсидѣ примыкаютъ характерныя для христіанскаго Востока боковыя помѣщенія, діаконикъ и проѣезидъ; первый служилъ ризницей, во вто-

ромъ хранились священные сосуды. О Востокъ напоминаетъ также нерѣдко встрѣчающійся здѣсь внутренній притворъ (нартексъ).

Многочисленныя развалины церквей восточной Сиріи свидѣтельствуютъ о быломъ художественномъ значеніи этой страны, теперь вполне заглохшей. Небольшіе города, въ которыхъ возвышались эти церкви, лежатъ въ развалинахъ уже со времени перваго арабскаго нашествія. Поэтому древне-христіанская архитектура не искажена здѣсь никакими позднѣйшими примѣсями.

Какъ на прототипъ сирійскихъ церквей можно указать на такъ называемую преторію Мусъ-Мидже. Обыкновенно, и, повидимому, основательно, ее относятъ къ до-константиновскому времени и считаютъ произведеніемъ языческаго архитектора; но нѣкоторые изслѣдователи, какъ на-

примѣръ Корн. Гурлптъ, висятъ въ ней христіанскую церковь пятого столѣтія, что, по меньшей мѣрѣ, сомнительно. Великолѣпный шести-колонный портикъ ведетъ въ квадратный затъ съ четырьмя колоннами въ срединѣ и двѣнадцатью полуколоннами по стѣнамъ; эти колонны соединены между собою арками. На четырехъ среднихъ аркахъ покоится плоскій куполь. Четыре крестообразно расположенныя крыла перекрываютъ коробовыми сводами. Противъ портика находится полукруглая ниша, а по обѣимъ ея сторонамъ — двѣ четырехугольныя камеры. Такое же расположеніе частей мы встрѣчаемъ въ позднихъ византійскихъ церквахъ. И этотъ примѣръ доказываетъ, что центральныя постройки болѣе тѣсно, чѣмъ вытянутыя въ длину, примыкаютъ къ античнымъ образцамъ.

Настоящія продолговатыя церкви базиликальнаго типа, преобладающія и въ Сиріи, отличаются каменной кладкой (иногда, какъ напримѣръ въ Шаккѣ, дерево въ конструкціи совершенно отсутствуетъ), и соответственно этому своимъ преимущественно „конструктивнымъ“ характеромъ. Въ нихъ нѣтъ ни трансепта, ни эмпоры. Свободно стоящія колонны, соединенныя посредствомъ полуциркулярныхъ арокъ, являются въ нихъ, какъ общее правило; но въ базиликахъ Рубехи и Калбъ-Лузе колонны замѣнены столбами. Обычная полукруглая абсида часто не выдается за наружное прямоугольное очертаніе базилики; нерѣдко къ ней присоединяются діаконикъ и провезисъ (ср. стр. 28). Въ нѣкоторыхъ изъ этихъ сирійскихъ церквей, такъ сказать, предвосхищены средне-вѣковыя особенности: въ Калбъ-Лузе, Турманинѣ и Калатъ-Симанѣ небольшія, стоящія на кронштейнахъ, колонны поддерживаютъ потолочныя балки верхняго яруса; въ Калбъ-Лузе и Калатъ-Симанѣ такія же колонки, кромѣ того, опоясываютъ наружную стѣну полукруглой алтарной ниши (см. верхн. рис. на этой стр.). Оса-



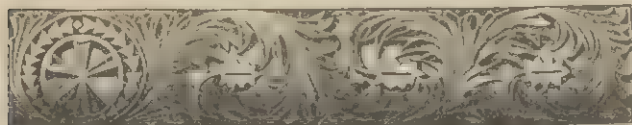
Часть ята колоннъ, опоясывающаго абсиду церкви въ Калатъ-Симанѣ.
По М. де-Вогюй.



Церковь въ Турманинѣ, въ Сиріи
По М. де-Вогюй.

Оса-
дую стѣну полукруглой алтарной ниши (см. верхн. рис. на этой стр.). Оса-

бенно роскошны фасады церквей Калъ-Лузе и Турманина: надъ открытымъ нартексомъ возвышается верхній портикъ (лоджія); по сторонамъ

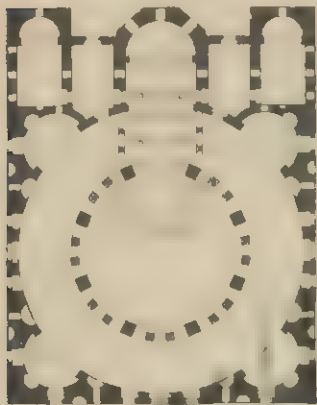


Дверной карнизъ церкви въ Эль-Барѣ, въ Сиріи.
По М. де-Вогюэ.

его — двѣ четырехгранныя башни съ лѣстницами внутри. Эти башни, правда, не превышающія еще середины фронтона, во всякомъ случаѣ — первыя извѣстныя

наукъ колокольни, органически связанныя съ церковью.

Большая самостоятельность видна также въ отдѣльныхъ орнаментальныхъ формахъ сирійскихъ базиликъ. Кое-гдѣ уже встрѣчается



Планъ собора въ Босрѣ, въ Сиріи.
По М. де-Вогюэ.

характерный для романскаго стиля аркатурный фризъ (рядъ арочекъ подъ карнизомъ). Капители колоннъ средняго нефа образованы такъ свободно, что часто только издали напоминаютъ іоническій или коринтскій орденъ. Въ большихъ, точно колеблемыхъ вѣтромъ листьяхъ капителей Калъ-Симана едва можно узнать формы аканфеа. Завитокъ аканфеа, съ сильно укороченными стеблями, съ цвѣтами въ видѣ листьевъ и съ колесообразными розетками на дверномъ карнизѣ церкви въ Эль-Барѣ (см. верхн. рис. на этой стр.) стоитъ уже на пути къ стилизаціи въ византійскомъ духѣ.

Переходомъ къ центральнымъ постройкамъ въ Сиріи служитъ величественная коммеморативная церковь въ Калъ-Симанѣ,

напоминающая собою константиновскую церковь св. Апостоловъ въ Константинополѣ. Четыре базиликообразныя части, расположенныя на востокъ сѣверъ, западъ и югъ, составляютъ четыре крыла средняго четырехугольнаго пространства, переходящаго въ восьмиугольникъ, не имѣющій никакого покрытія. Къ настоящимъ центральнымъ храмамъ относятся соборъ въ Босрѣ и церковь св. Георгія въ Эсрѣ. Соборъ въ Босрѣ (см. средн. рис. на этой стр.), какъ гласитъ надпись на немъ, построенъ въ 511—512 гг. Онъ представляетъ собою снаружи четырехугольникъ, а внутри — кругъ; полукруглыя абсиды размѣщены по угламъ четырехугольника. Церковь св. Георгія въ Эсрѣ (см. нижн. рис. на этой стр.) имѣетъ въ планѣ квадратъ, внутренніе углы котораго заняты полукруглыми нишами; среднее пространство здѣсь восьмиугольное, и восемь столбовъ, соединенныхъ одинъ съ другимъ арками, поддерживаютъ высокій куполь; переходъ отъ восьмиугольнаго основанія къ



Планъ собора въ Эсрѣ, въ Сиріи.
По М. де-Вогюэ.

круглотѣ купола составляютъ шестнадцатигольники, но еще не сферическіе пантантивы (ср. т. I, стр. 374), которые вскорѣ стануть принадлежностью византійской церковной архитектуры.

Къ древнѣйшимъ областямъ христіанскаго искусства надо причислить также Малую Азію, юго-восточная часть которой, своимъ вполне самобытнымъ характеромъ рѣзко отличающаяся отъ ея эллинистическаго Запада, лишь недавно, благодаря изслѣдованіямъ Крауфута и Смирнова, обработаннымъ Стриговскимъ, включена, какъ „новизна“, въ исторію христіанскаго искусства. Здѣсь, какъ напр. въ Бинбиркилисѣ, сохранилось много развалинъ древнихъ церквей базиликаго и центрального типовъ. Базилики Бинбиркилисе, построенныя изъ тесанаго камня, отличаются отъ западныхъ базиликъ преимущественно тѣмъ, что онѣ перекрыты сводами, что мѣсто эллинистическихъ колоннъ заступаютъ въ нихъ столбы, къ которымъ, со стороны среднихъ и боковыхъ нефовъ, прислонены массивныя полуколонны, что полукруглыя арки абсидъ и сводовъ перѣдко принимаютъ форму подковы, и, наконецъ, что по сторонамъ западнаго фасада онѣ имѣютъ, сходно со многими сирійскими постройками, пару низкихъ башенъ. Связь романскаго стиля Западной Европы съ архитектурными формами малоазіатскихъ и сирійскихъ церквей не подлежитъ сомнѣнію.

Въ эллинистическую Малую Азію, Сирію и Македонію возвращаютъ насъ церкви другого рода, занимающія промежуточное мѣсто между базиликами и купольными церквами съ крестообразнымъ планомъ. Въ нихъ четырехугольнякъ, образуемый пересѣченіемъ нефовъ, его пиллястры еще тѣсно срослись съ наружными стѣнами, — перекрыты куполомъ, тогда какъ протяженіе зданія въ длину подчеркнуто въ планѣ вставленнымъ передъ абсидой квадратомъ или полуквадратомъ, а въ архитектурѣ зданія — сводами боковыхъ нефовъ, расположеніемъ пиллястръ или колоннъ и болѣе глубокимъ притворомъ. Остается ли при этомъ общій планъ зданія центральнымъ (въ данномъ случаѣ квадратнымъ), или же, какъ у настоящихъ купольныхъ базиликъ, превращается въ прямоугольный благодаря прибавкѣ съ западной стороны короткаго продольнаго нефа, — вопросъ не особенно существенный. Знаменитѣйшая церковь Востока, Юстиніановъ храмъ св. Софіи въ Константинополѣ, принадлежитъ до известной степени къ этому типу, правда, переработанному въ этомъ геніальномъ сооруженіи вполне самостоятельно.

Великолѣпная даже въ своемъ настоящемъ, разрушенномъ видѣ „купольная базилика“ Коджа-Калесси, въ Малой Азіи, куполь которой, впрочемъ, могъ представлять собою простую башню съ шатровой крышей, древнѣе константинопольскаго храма св. Софіи (537 г.). Моложе его во всякомъ случаѣ купольная базилика Касръ-ибнъ-Варданъ, въ Сиріи, въ планѣ своемъ приближающаяся къ квадрату. Различіе во мнѣніяхъ Стриговскаго и Вульфа, двухъ лучшихъ нѣмецкихъ знатоковъ

восточной архитектуры, сводится къ тому, древнѣе или моложе храма св. Софійи наиболѣе извѣстныя изъ квадратныхъ церквей этого рода, напр. церковь св. Николая въ Мирѣ, церковь св. Климента въ Анкирѣ, въ особенности же церковь Успенія Богородицы въ Никее и церковь св. Софійи въ Фессалоникахъ. Стриговскій видитъ въ нихъ предшественницъ Ая-Софійи, а Вульфъ, какъ и большинство изслѣдователей, — подражанія ей, только въ упрощенной формѣ.

Настоящія базилики Фессалоникъ, которыя, какъ и малоазійскія, воздѣ имѣютъ полуциркулярныя арки вмѣсто прямыхъ антаблементовъ, эмпоры надъ боковыми нефами и уже развитыя импосты надъ колоннами, переносятъ насъ въ Константинополь. Къ первой половинѣ пятого столѣтія относится въ Фессалоникахъ церковь, называемая теперь Эски-Джума, къ срединѣ того же столѣтія — церковь св. Димитрія, въ которой столбы чередуются съ колоннами. Церковь св. Георгія — простая круглая постройка, полукуполь котораго непосредственно лежитъ на крѣпкихъ наружныхъ стѣнахъ, расчлененныхъ внутри четырехугольными нишами.

Въ тѣсной связи съ Сиріей и Малой Азіей находилась Армепія. Затронутая еще въ языческія времена римско-христианскимъ и сасанидскимъ художественными вліяніями, она, повидимому, съ раннихъ поръ принимала дѣятельное участіе въ развитіи церковныхъ центральныхъ сооружений. Научное изслѣдованіе вопросовъ, относящихся до ея искусства, еще только начинается. Не ранѣе, какъ въ 1903 г., Стриговскій, считавшій прежде армянское искусство отирыскомъ византійскаго, высказалъ иное мнѣніе о немъ, согласно которому восьмиугольныя постройки и крестообразныя купольныя церкви возникали въ Армепіи вполне самостоятельно, и вообще византійское искусство (позднѣйшее) получило отъ армянскаго больше, чѣмъ само доставило ему. Къ древнѣйшимъ христианскимъ храмамъ этой страны принадлежатъ церковь св. Гайны, въ Вагаршабатѣ, воздвигнутая около 600 г.; любопытно, что ея срединій куполь поддерживался уже четырьмя свободно стоящими столбами, а поперечная часть была перекрыта коробовымъ сводомъ. Въ круглой, открытой въ 1900 г., церкви св. Георгія близъ Эчмиадзина, заложенной около 650 г. католикомъ Нарсесомъ III, четыре срединнхъ столба соединены между собою группами изъ шести колоннъ, расположенныхъ полукругомъ. Этимъ колоннамъ принадлежали корзинообразныя капители, найденныя Стриговскимъ въ саду эчмиадзинской духовной академіи. Нѣсколько болѣе поздняя патріаршая церковь въ Эчмиадзинѣ, при квадратномъ планѣ, имѣетъ въ каждой изъ четырехъ сторонъ по эллиптической нишѣ.

Вступимъ теперь въ самый Константинополь, богатый дворцами новыи Римъ, раскинувшійся на семи холмахъ по берегу Босфора, въ главное средоточіе византійскаго искусства, и займемся прежде всего двумя столѣтіями, прошедшими между смертью Константина и вступленіемъ на престолъ Юстиніана.

Въ Константинополѣ не было въ такомъ количествѣ старыхъ зданій для разграбленія, какъ въ Римѣ, но за то мраморныя ломки Прокопшеса (въ Мраморномъ морѣ) уже въ IV-мъ вѣкѣ создали поколѣніе каменотесовъ, которое умѣло встать на собственныя ноги. Вѣкъ Θεодосіа увидѣлъ первыя ступени развитія новаго, византійскаго зодчества, отступающаго отъ общихъ римско-эллинистическихъ художественныхъ формъ, но тѣмъ не менѣе, какъ это доказалъ Стриговскій, тѣсно связаннаго съ христіанскимъ искусствомъ передней Азіи и Египта. „Золотыя ворота“, построенныя Θεодосіемъ Великимъ между 388 и 391 гг.,—древнѣйшій византійскій архитектурный памятникъ этого рода. Простыя и массивныя, эти ворота производили впечатлѣніе своими монументальными боковыми башнями, напоминавшими египетскіе пилоны (ср. т. I, стр. 168), и строгимъ величіемъ бѣлаго мраморнаго фасада.

Пилястры по сторонамъ ихъ трехъ пролетовъ украшены коринтскими капителями; на листьяхъ аканеа здѣсь впервые въ Европѣ виденъ характерный для византійскаго искусства (быть можетъ, перешедшій изъ Египта) глубокій разрѣзъ лопасти, который и тутъ былъ первымъ шагомъ къ геометрической стилизації. Даль-



Подземный водоемъ Зэпрефидже-Секаки, въ Константинополѣ. По І. Стриговскому.

нѣйшее развитіе византійскаго стиля мы уже наблюдаемъ во „Внѣшнихъ воротахъ“, выстроенныхъ полвѣка спустя. По обѣимъ сторонамъ ихъ пролета стоятъ колонны; фасадъ украшенъ въ два яруса ложными колоннами и антаблементами: прямоугольныя поля, образуемыя этими послѣдними, были заполнены рельефами на сюжеты изъ греческой міеологіи. Капители колоннъ — разновидность капителей стиля композита, съ прямо стоящими листьями, вмѣсто іониковъ[овъ], между волютами; особенность ихъ составляютъ пластическія изображенія птицъ, играющія роль угловыхъ волютъ. Въ противоположность суровой простотѣ Внутреннихъ (Золотыхъ) воротъ, эти облицованныя разноцвѣтнымъ мраморомъ пропилеи уже отражаютъ въ себѣ возрастающую пышность византійскаго двора.

Параллельное развитіе архитектурныхъ формъ можно прослѣдить по подземнымъ общественнымъ водоемамъ Константинополя (бадрумамъ). Это—обширныя, слабо освѣщенныя галереи, своды которыхъ поддерживаются колоннами. Въ Александріи извѣстны великолѣпныя постройки этого рода, въ нѣсколько ярусовъ одинъ надъ другимъ, съ колоннами изъ бѣлаго мрамора и краснаго сіенита; александрійскіе зодчіе строили и константинопольскіе бадрумы эпохи Θεодосіа II. Древ-

нѣйшіе изъ дошедшихъ до насъ бодрумовъ (сооруженные, по всей вѣроятности, около 421 г.) — Эшрефидже-Сокаги (см. рис. на стр. 33) и Чукуръ-Бостанъ. Въ первомъ, сводчатый потолокъ опирается на двадцать-восемь, во второмъ на тридцать-двѣ колонны коринтскаго, но уже византийизированнаго ордена; въ обоихъ, между капителью и пятою арки вставленъ вышеупомянутый „импостъ“, скошенный книзу кубъ съ трапецевидными гравями, замѣнившій собою выступъ антаблемента. Во-



Цистерна Билъ биръ дирекъ, въ Константинополѣ. Съ ф. фотограф. Себа и Ж. Анле въ Константинополѣ.

преки взглядамъ Портгейма, Ривойры и другихъ, мы остаемся при томъ убѣжденіи, что импостъ появился здѣсь раньше, чѣмъ гдѣ-либо на Западѣ, даже раньше, чѣмъ въ Равеннѣ.

Церковь св. Іоанна (мечеть Мирахора), воздвигнутая въ 463 г. патрищемъ Студіемъ.—нормальная трехнефная базилика восточнаго типа. Ея нартексъ (притворъ) открывается наружу четырьмя колоннами. Абсида—внутри полукруглая, снаружи многоугольная, боковые нефы—двухъярусные, трансепта нѣтъ. На нижнихъ колоннахъ (см. табл. 4, фиг. а—и) лежитъ прямой антаблементъ, тогда какъ верхнія соединены между собою арками. Импосты снова отсутствуютъ. Какъ-разъ на листовномъ орнаментѣ нижнихъ антаблементовъ церкви св. Іоанна и ея капителей, сохранившихъ въ себѣ основную форму римскаго композитнаго ордена.



Исторія искусства. II.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Сиб.

Табл. 4. Колонна и антаблементъ церкви св. Іоанна въ Константинополѣ.

а и б — видъ спереди, в — профиль капители и антаблемента, г — видъ снизу, д — лиственное украшеніе капители, е, ж, з, и — видъ снизу и детали карниза.

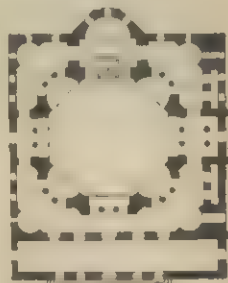
По В. Зальценбергу.

Ригль выяснилъ измѣненія въ разрѣзѣ, характеризующія византійскій стиль. Острозубчатые аканѳовые листья капителей, при раздѣленіи ихъ на отдѣльные листики, представляются какъ-бы перистыми. Волнообразные завитки аканѳа на абакахъ и на выпукломъ фризѣ (а и в) имѣютъ листья уже въ формѣ геометрически-правильныхъ зубцовъ (съ 3-мя, 4-мя и 5-ю надрѣзами), изогнутыхъ, для равномернаго заполнения даннаго пространства, въ различныхъ направленіяхъ. На капители, подъ карнизомъ (е — и) и среди листьевъ фриза помѣщены стилизованныя птицы.



Ионическ. снабженная импостомъ капитель изъ церкви св. Сергія, въ Константинополѣ. По В. Занденбергу

За вѣкомъ Θεодосія (V-мъ) слѣдуетъ въ Константинополѣ вѣкъ Юстиніана (VI-й). Если, обращаясь къ архитектурнымъ памятникамъ этого вѣка, мы заглянемъ сначала въ подземный міръ водоемовъ, то наибольшій интересъ возбудитъ въ насъ опять-таки дальнѣйшее развитіе капителей. 240 столбовъ построенной въ 528 г. цистерны Бинъ-биръ-дирекъ („1001 колонна“; см. рис. на 34 стр.) свидѣтельствуютъ прежде всего, что въ Константинополѣ въ эту эпоху снова перестали пользоваться импостомъ, но что въ то же время капитель получила такую форму, при которой она сама могла служить соединеніемъ между четырехугольной пятой арки и круглой колонной. Стороны абака становятся снова менѣе изогнутыми, и верхній квадратъ капители, какъ выражается (Триговскій, „переводится въ нижній кругъ посредствомъ постепенно наклоняющихся и переходящихъ одна въ другую плоскостей“. Эта византійская воронкообразная капитель (ее иногда ошибочно называютъ также импостной капителью), которую слѣдуетъ рѣзко отличать отъ часто смѣшиваемой съ нею романской кубовидной капители, начинается съ этого времени господствовать въ константинопольской архитектурѣ; на ряду съ нею встрѣчается іоническая импостная капитель (см. верх. рис. на этой стр.), неудачный продуктъ переходной эпохи.



Планъ церкви св. Сергія и Вакха, въ Константинополѣ По Г. Гольдцингеру

Роскошныя зданія перерелигіознаго характера украсили за это время столицу византійской имперіи. Всѣ императоры, отъ Константина и до Юстиніана, стремились превзойти одинъ другого въ сооруженіи дворцовъ, бань, театровъ и ипподромовъ. Великолѣпіе площадей и улицъ, окаймленныхъ колоннадами и украшенныхъ драгоценными произведеніями древне-греческой пластики, увеличивали четыре испо-

линскія колонны, господствовавшія надъ дворцами и храмами города. Порфи́ровая колонна Константина на Кругломъ форумѣ была увѣнчана, подѣ именемъ императора, изваяніемъ бога солнца, греческой работы. Колонна Θεодосіа Великаго на Бычачьей площади была, подобно колоннамъ Траяна и Марка Аврелія въ Римѣ (ср. т. I, стр. 565 и 568), сплошь покрыта рельефами, расположенными въ видѣ спирали и изображавшими побѣды императора; на ея вершинѣ стояла серебряная статуя Θεодосіа. На нее походила колонна Аркадія, на юго-западномъ холмѣ города. Колонна Юстиніана на площади Августа служила подножіемъ для бронзовой конной статуи императора, вышиною 10 метровъ.



— Продольный разрѣзъ храма св. Софіи, въ Константинополѣ. По В. Зальценбергу.

Изъ неподшедшихъ до насъ церквей разсматриваемой эпохи, церковь св. Апостоловъ, какъ свидѣлствуютъ о томъ литературные источники, удержала свою прежнюю крестообразную форму. Но только теперь она стала, подобно церкви св. Іоанна въ Ефесѣ, настоящей центральной постройкой и, получивъ, кромѣ средняго купола, еще по куполу надъ каждымъ изъ поперечныхъ крыльевъ, сдѣлалась прототипомъ позднѣйшихъ византійскихъ пятикупольныхъ церквей — крестообразныхъ купольныхъ церквей въ настоящемъ смыслѣ слова, съ квадратнымъ среднимъ пространствомъ.

До полного развитія новый византійскій стиль Юстиніановской эпохи достигаетъ, однако, лишь въ сохранившихся до нашего времени храмахъ св. Сергія и Вакха (см. рис. на стр. 35) и св. Софіи (Ая-Софія). Въ нихъ восточное, центральное устройство сооруженія окончательное восторжествовало надъ формами базилики. Предшественниками церкви св. Сергія и Вакха (теперь мечети „Малая Ая-Софія“), постройка которой началась въ 527 году, слѣдуетъ считать центральныя сирійскія церкви

Босры и Эсры, о которыхъ мы говорили, и подобныя имъ малоазiатскія сооруженiя. Равностороннiй четырехугольникъ, внутреннiе углы котораго и здѣсь превращены въ полукруглыя ниши, окружаетъ восьмиугольное среднее пространство; главные его столбы поддерживаютъ, при помощи настоящихъ сферическихъ клиньевъ, круглый въ планѣ, но составленный изъ 16 „парусовъ“ куполь. Между каждыми двумя столбами стоитъ по двѣ колонны, на которыхъ покоится верхнiй ярусъ. Нижнiя колонны имѣютъ византийскiя воронкообразныя капители, верхнiя — iоническiя импостныя. Но передъ абсидой (круглой внутри, многоугольной снаружи) нѣтъ колоннъ, такъ что и здѣсь, какъ въ базиликахъ, подчеркнуто направлениe отъ главнаго входа къ абсидѣ. „Задача сдѣлать центральное зданiе пригоднымъ для христiанской церкви“—говоритъ Дегио—„разрѣшена вполне удачно“.

Грандiозный храмъ св. Софiи во все времяна считался чудомъ искусства. Воздвигнутый въ 532—537 гг., онъ уже въ 558—563 гг. подвергся капитальной перестройкѣ. Строителями его называютъ Амемiя изъ Траллъ и Исидора изъ Милета. Уже изъ этого слѣдуетъ, что искусство, которое чрезъ храмъ св. Софiи было пересажено на почву Константинополя, было искусство восточно-эллинистическое, въ частности малоазiатское. Въ этомъ удивительномъ храмѣ самымъ смѣлымъ образомъ соединены принципы центрально-купольной и базиличной архитектуры. Огромный куполь, внутри въ видѣ полушарiя, снаружи довольно плоскiй, покоится на четырехъ громадныхъ столбахъ, соединенныхъ между собою арками (см. рис. на стр. 36). Переходомъ къ круглому основанiю купола служатъ четыре большiихъ сферическихъ трехугольника (пандантина). Вся система главнаго купольнаго покрытiя выступаетъ въ полной ясности и подавляющемъ величii. Чрезъ рядъ оконъ, расположенныхъ по окружности основанiя купола, льется сверху масса свѣта внутрь храма. Продольное направление подчеркивается преимущественно тѣмъ, что среднiй квадратъ, какъ со стороны входа, такъ и съ алтарной стороны, удлинненъ на одинъ полуквадратъ; каждый такой полуквадратъ перекрытъ полукуполомъ, прилегающимъ къ соответствующей подпiрной аркѣ главнаго купола. Эмпоры и поддерживающiя ихъ колонны имѣются только на продольныхъ сторонахъ (см. рис. на стр. 38), что довершаетъ впечатлѣнiе вытянутости зданiя въ длину. Византийскiя воронкообразныя капители нѣкоторыхъ изъ колоннъ еще снабжены римско-эллинистическими угловыми волютами. Но настоящiй импостный камень надъ капителями отсутствуетъ и въ храмѣ св. Софiи. Система прилегающихъ другъ къ другу и врѣзающихся одинъ въ другой полукуполовъ, которыми перекрыто зданiе подъ высокимъ среднимъ куполомъ, бросается съ перваго взгляда въ глаза. Отдѣльныя купольныя покрытiя, набѣгая одно на другое словно огромныя волны, поднимаются со всехъ сторонъ, сияя золотымъ фономъ своихъ мозаикъ, къ центральной полусферѣ. Стѣны выложены цвѣтными мраморами.

роскошные узоры которых постепенно переходят въ арабески. Капители колоннъ и пилястръ, сферическіе трехугольники въ углахъ надъ



Внутренность храма Св. Софїи, въ Константинополѣ. Видъ изъ средняго пространства въ одну изъ продольныхъ боковыхъ частей. Съ фотографіи Себа и Жоайль, въ Константинополѣ.

арками (Spandrillen), внутренніе выгибы этихъ послѣднихъ (Intrados) и фризъ покрыты уже знакомымъ намъ плоскимъ листовиднымъ орнаментомъ, геометризированнымъ въ византійскомъ духѣ. Великолѣпныя



История искусства. II.

Т-во „Просвещение“ въ Спб.

Табл. 5. Внутренніе виды церквей С.-Марія-Маджоре (вверху) и С.-Стефано-Ротондо (внизу), въ Римѣ.

Съ фотографій братьевъ Алинари, во Флоренціи.

бронзовыя двустворчатыя двери, украшенныя вѣнками и стилизированной виноградной лозой въ обычныхъ обрамленіяхъ, отличаются чрезвычайно благородной простотой. Храмъ св. Софіи, рассматриваемый и въ своемъ цѣломъ, и въ своихъ деталяхъ, представляетъ собою высшую степень развитія византійской архитектуры и орнаментики. Массивный и безформенный снаружи, онъ дивно прекрасенъ внутри. Именно въ византійскомъ центральномъ зодествѣ и выразилось наиболѣе полное основное стремленіе христіанскаго искусства къ расчлененію и декоративности преимущественно въ внутренности храма.

Храмъ св. Софіи сдѣлался образцомъ для многихъ позднѣйшихъ церковныхъ построекъ Константинополя. Тѣмъ не менѣе, въ ближайшіе вѣка не было недостатка въ преобразованіяхъ и видоизмѣненіяхъ типа купольной базилики, свидѣтельствующихъ еще о самостоятельности художественной жизни. Въ возникшей, вѣроятно, еще въ VI столѣтіи, но перестроенной заново въ VIII вѣкѣ церкви св. Ирины, въ Константинополѣ (теперь обращенной въ арсеналъ), принципы базилики и центрально-купольнаго зданія соединены такимъ образомъ, что планъ представляетъ два лежащихъ рядомъ квадрата, и оба они перекрыты куполами, изъ которыхъ ближайшій къ алтарю господствуетъ надъ сооруженіемъ какъ внутри, такъ и снаружи. Другія рѣшенія той же задачи были даны въ VII вѣкѣ церковью св. Софіи въ Θεσσαλονικῆς и церковью въ Кассабѣ въ Лидіи). Но лишь въ IX вѣкѣ въ византійское зодчество влилось новое, свѣжее теченіе, обусловившее собой его дальнѣйшее развитіе.

Между тѣмъ, какъ въ „новомъ Римѣ“, на Золотомъ Рогѣ, восточное и западное художества оплодотворяли другъ друга, въ старомъ Римѣ, на Тибрѣ, за все время отъ IV до VIII столѣтія и дальше, архитектурная эволюція дала тѣмъ менѣе новаго, что колонны и антаблементы для римскихъ базиликъ брались попрежнему большей частью изъ опустошаемыхъ языческихъ зданій. Что въ упомянутыхъ на стр. 25 церквяхъ св. Лавренція и св. Агніи внѣ стѣнъ, перестроенныхъ въ VI и VII вѣкахъ, отразилось восточное вліяніе, не нуждается теперь въ дальнѣйшихъ доказательствахъ. Древняя нижняя церковь св. Климента принадлежить еще IV вѣку; правда, верхняя церковь приняла свой настоящій видъ только въ XI столѣтіи, но расположеніе ея загородокъ и амвоновъ свидѣствуетъ, что и она была типичной трехнефной базиликой. Самая знаменитая и великолѣпная изъ римскихъ базиликъ этого рода—церковь св. Маріи Великой (S. Maria Maggiore; см. табл. 5, вверху). Новѣйшія изслѣдованія подтверждаютъ взглядъ Гюбша, который продольную часть этого храма съ ея 22-мя парами колоннъ, соединенныхъ прямымъ антаблементомъ, относитъ ко времени папы Либерія (352—366 гг.), а алтарную часть и узкій трансептъ — ко времени папы Сикста III (432—440 гг.). Какъ указываетъ на то де-Росси, въ древней абсидѣ, теперь перестроенной, существовали полуциркулярныя арки, опиравшіяся на колонны. Арками же соединены 24 великолѣпныя коринѣскія

мраморныя колонны въ церкви св. Сабинны, равно какъ и 20 монолитныхъ дорическихъ мраморныхъ колоннъ съ каннелюрами въ церкви св. Петра во узахъ (S. Pietro in vincoli), обѣихъ — V столѣтія. Въ церкви св. Маріи въ Космедиѣ (S. Maria in Cosmedin), построенной въ VI столѣтіи и возстановленной изъ развалинъ въ VIII столѣтіи, впервые на Западѣ колонны чередуются со столбами, впервые также алтарная сторона оканчивается тремя абсидами. Но стоящая подлѣ церкви красивая четырехугольная колокольня возникла не въ VIII столѣтіи, какъ думаютъ нѣкоторые, а только въ концѣ XI-го. Восьмому вѣку принадлежитъ нѣсколько болѣе простыхъ римскихъ колоколенъ; древнѣйшими считаются колокольня церкви св. Іоанна и Павла (S. Giovanni e Paolo), а затѣмъ — церкви св. Пуденціаны.



Апсида Северианской базилики въ Неаполѣ. По Дж.-Б. де-Росси

Изъ центральныхъ римскихъ построекъ этого времени заслуживаетъ упоминанія только круглая перковь св. Стефана (S. Stefano rotondo), освященная между 463 и 483 годами (см. табл. 5, внизу). Внутри, двумя concentрическими кольцами подпоръ, она раздѣлена на три круга. Внутреннее кольцо, состоящее изъ 22 іоническихъ колоннъ съ прямыми антаблементомъ, поддерживаетъ цилиндрическую верхнюю стѣну съ продѣланными въ ней окнами и съ плоскимъ потолкомъ. Внѣшнее кольцо подпоръ состоитъ изъ 8 столбовъ и изъ 36 соединенныхъ между собою полуциркульными арками

іоническихъ колоннъ съ импостными капителями. Внѣшняя круговая галерея радиальными рядами колоннъ дѣлится крестообразно на четыре равныя части. Если даже церковь св. Стефана построена на античномъ фундаментѣ, то этимъ еще не исключается предположеніе, что она прямо восходитъ, какъ къ своему прототипу, къ церкви Масличной горы, также не имѣвшей купола, или къ церкви Гроба Господня, въ Іерусалимѣ. Римскіе архитекторы разсматриваемой нами эпохи были далеко не самостоятельными творцами. Несмотря на значеніе, которое великіе папы сумѣли придать римской Церкви, вѣчный городъ съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе бѣднѣлъ и приходилъ въ запустѣніе. Въ 410 г. Аларихъ занялъ Римъ; за нимъ послѣдовали Одоакръ, Теодорихъ и Велизарій, которому папа Сильверій, въ 536 г., вручилъ ключи Рима. Десять лѣтъ спустя, произошло нашествіе гота Тотилы, а въ 754 г., въ самомъ концѣ этой эпохи, лангобардъ Айстульфъ превратилъ двѣтущую римскую Кампанью въ пустыню.

Между Римомъ и Неаполемъ, на вершинѣ Монте-Кассино, св. Бенедиктъ Нурсійскій основалъ въ 525 г. первый западный монастырь. Древнѣйшая церковь этого монастыря, теперь уже не существующая, повидимому, была простой базиликой, и не ради нея упоминаемъ мы

объ основаніи монастыря, а ради тѣхъ обильныхъ и разнообразныхъ художественныхъ вліяній, которыя шли изъ Монте-Кассино и, благодаря бепедиктинцамъ, проникали за Альпы, во Францію и Германію.

Въ Неаполѣ, для исторіи архитектурныхъ формъ наибольшій интересъ представляетъ такъ называемая Северіанская базилика, перестроенная въ церковь св. Георгія Великаго (San Giorgio Maggiore). Ея абсида открывается наружу аркадами (см. рис на стр. 40), подобно той, которая, по изслѣдованіямъ де-Росси, существовала въ церкви св. Маріи Великой, въ Римѣ. За переходную ступень къ такимъ абсидамъ можно считать алтарныя ниши восточныхъ церквей, окна которыхъ ограничены сверху полуциркульными арками. Въ Римѣ, въ самомъ началѣ, абсиды были безъ оконъ.

Въ Нижней Италіи, круглая церковь св. Маріи Великой, близъ Ночеры, несомнѣнно, восходитъ, какъ къ своему первообразу, къ церкви св. Констанцы, въ Римѣ; равнымъ образомъ, въ Средней Италіи, прототипомъ шестнадцатигульной церкви св. Ангела (S. Angelo), въ Перуджіи, является церковь св. Стефана въ Римѣ (S. Stefano rotondo).

Въ Верхней Италіи развивается богатая, болѣе или менѣе самостоятельная художественная жизнь. Въ ней первое мѣсто занимаетъ столица Италіи послѣ раздѣленія имперіи (395 г.), Равенна, съ рядомъ замѣчательныхъ архитектурныхъ памятниковъ. Первый свой расцвѣтъ этотъ, возникшій на лагунахъ, христіанскій городъ увидѣлъ при императорѣ Гоноріи, при сестрѣ его, Галлѣ Плацідіи, и при ея сынѣ, Валентиніанѣ III. За германскимъ полководцемъ Одоакромъ, покорившимъ въ 476 г. Западную Римскую имперію, послѣдовалъ въ 493 г. воспитанный въ Византіи остготскій король Теодорихъ Великій. Ему равеннское искусство обязано своимъ вторымъ расцвѣтомъ. Свой третій и послѣдній расцвѣтъ оно пережило при византійскомъ владычествѣ, послѣ того, какъ Велизарій, въ 539 г., завладѣлъ Равенною отъ имени Юстиніана. Въ виду отношеній, связывавшихъ всѣхъ властителей Равенны съ Византіей, уже а priori представляется вѣроятнымъ, что, въ теченіе этихъ трехъ періодовъ, въ Равеннѣ безусловно преобладали восточныя культурныя



Мавзолей Теодориха Великаго въ Равеннѣ. Реставрація Лессевейна. По Г. Гольцингеру

вліянія; вопреки возраженіямъ Портгейма, Ривойры и др., дошедшіе до насъ памятники подтверждаютъ правильность прежняго мнѣнія, отстаиваемаго въ настоящее время Ж.-П. Рихтеромъ, Рѣдинымъ, Доббертомъ и Стриговскимъ. — мнѣнія, по которому равеннское искусство, если не принимать въ соображеніе мѣстныхъ особенности, — восточнаго происхожденія (еще Шназе, какъ теперь Вентури, считалъ это очевиднымъ); если здѣсь не исключена возможность и непосредственныхъ передне-азиатскихъ вліяній, то все же главнымъ источникомъ равеннскаго искусства надо считать самую Византію.



Внутренность церкви С. Апол. нано Nuovo, въ Равеннѣ. По Г. Гольцингеру.

Галла Пладидія, возвратившись изъ Константинополя въ Равенну послѣ бурнаго переѣзда по морю, основала въ 425 г. трехнефную базилику во имя евангелиста Іоанна. Въ этой церкви мы уже находимъ импосты надъ коринфскими капителями, встречающіеся впервые въ 421 г. въ галереяхъ подземныхъ водоемовъ Константинополя (см. стр. 33). Къ раннимъ равеннскимъ базиликамъ примыкаютъ также крестообразный мавзолей Галлы Пладидіи (теперь церковь св. Назарія и Кельсія), съ его четырехугольной башней надъ средней частью зданія, и небольшая архіепископская капелла, съ крестообразнымъ потолкомъ. Большое впечатлѣніе производитъ такъ называемый Православный Баптистерій,

служившій въ то время крестильницей, а потомъ превращенный въ церковь св. Іоанна въ купели (S. Giovanni in fonte). Хотя это восьмиугольное зданіе, какъ указалъ на то Риччи, воздвигнуто на фундаментѣ одной изъ залъ языческихъ термъ, однако оно, по своей архитектурѣ, относится къ первой половинѣ V-го вѣка. Стѣны этого сооруженія украшены внутри двухъярусными глухими аркадами; надъ ихъ полуколоннами лежатъ на импостныхъ камняхъ подпружные (стѣнные) арки. Надъ верхними арками устроенъ плоскій куполь, замаскированный снаружи шатровой крышей.

Эпохъ Теодориха до самаго послѣдняго времени приписывали прежде всего развалины такъ называемаго „королевскаго дворца“. Новыми раскопками установлено, что это зданіе было сооружено въ VIII-мъ столѣтіи и, слѣдовательно, не могло быть дворцомъ Теодориха. Тѣмъ не менѣе, его фасадъ съ глухими аркадами и съ большой круглой

нишей въ верхнемъ этажѣ непосредственно примыкаетъ къ такимъ же образомъ декорированнымъ фасадамъ дворца Діоклетіана въ Салонѣ (см. т. I, стр. 571) и пропилямъ Золотыхъ Воротъ въ Константинополь. Но подлинность другой постройки, связанной съ именемъ великаго остготскаго короля, мавзолея Теодориха (см. рис. на стр. 41), не подлежитъ сомнѣнію. Это массивное зданіе, сооруженное около 525 г., состоитъ изъ шестнадцатиугольнаго нижняго этажа и изъ круглаго верхняго, окруженнаго снаружи открытой аркадной галереей; покрывающій его куполъ, состоящій изъ одного огромнаго круглаго камня, приводитъ на память доисторическіе дольмены.



Видѣшній видъ церкви S. Apollinare in Classe, близъ Равенны. Съ фотографии

Будучи христіаниномъ (аріаниномъ), Теодорихъ старался украсить Равенну новыми церквами. Построенный имъ аріанскій соборъ, съ тѣхъ поръ, какъ сдѣлался католическимъ, зовется церковью св. Аполлинарія (S. Apollinare Nuovo; см. рис. на стр. 42). Это—типичная равеннская трехнефная базилика, безъ трансепта, но и безъ эмпоръ, съ многоугольной снаружи абсидой, съ импостами между коринфскими капителями и пятами арокъ. Напротивъ того, Аріанскій Баптистерій (S. Maria in Cosmedin)—лишь подраженіе Православному Баптистерію.

Отъ переходнаго времени между остготскимъ и византійскимъ владычествомъ сохранились въ Равеннѣ два чрезвычайно важныхъ памятника церковной архитектуры: одинъ изъ нихъ—типа базилики, другой—центрально-купольнаго. Базилика, освященная въ 549 г. церковью св. Аполлинарія въ старой равеннской гавани, Классеѣ (S. Apollinare in Classe), стоитъ теперь въ открытомъ полѣ, неподалеку отъ

густого лѣса пиній. Это простое кирпичное зданіе расчленено снаружи лопатками и глухими арками. Подлѣ него, какъ и подлѣ церкви св. Аполлинарія Новаго, высится круглая башня (построенная позже). Эти круглыя башни также характерны для равеннскихъ базиликъ, какъ четырехугольныя для римскихъ (см. рис. на стр. 43). Колонны трехнефной продольной части церкви св. Аполлинарія инъ-Классе отличаются плоскими базами, капителями съ восточными, „раздуваемыми вѣтромъ“ листьями аканѳа и плоскими, украшенными крестами импостами. Центрально-купольная церковь св. Виталія (S. Vitale), сооруженная, по изысканіямъ Риччи, въ 540 — 547 гг., — одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ храмовъ VI столѣтія. Если даже принять, вмѣстѣ съ Ривойрой и другими изслѣдователями, что она построена раньше константинопольской церкви св. Сергія и Вакха, или одновременно съ нею, то все-таки представляется болѣе вѣроятнымъ предположеніе, что ея планъ заимствованъ съ Востока, чѣмъ мнѣніе Ривойры, по которому константинопольская церковь сооружена по плану равеннской. Прототипы какъ той, такъ и другой, надо искать на малоазійскомъ и сирійскомъ Востокаѣ. Средній восьмиугольникъ церкви св. Виталія (см. рис. на этой стр.) опоясанъ уже не четырехугольной, а восьмиугольной окружной стѣной; восемь столбовъ поддерживаютъ легкій, сложенный изъ полыхъ внутри кирпичей куполь, который снаружи скрывается подъ восьмиугольной надстройкой и шатровой крышей. Въ пролетахъ между столбами, за исключеніемъ алтарной стороны, стоитъ по двѣ колонны, поддерживающихъ эмпоры; эти колонны и соответствующіе столбы расположены полукругами, образующими семь нишей (см. рис. на стр. 45). Концентричность плана выражена здѣсь сильнѣе, чѣмъ въ константинопольскихъ церквахъ этого типа. Только четырехугольное алтарное помѣщеніе передъ абсидой имѣетъ по бокамъ прямолинейныя двухъярусныя аркады. Притворъ лежитъ (быть можетъ, слѣдуя направленію улицы) не прямо противъ одной изъ сторонъ восьмиугольника, какъ слѣдовало бы ожидать, а наискось, передъ однимъ изъ угловъ, какъ это болѣе послѣдовательно проведено въ одной восьмиугольной церкви въ Бинбиркилиссе, въ Малой Азіи. Отдѣльныя формы церкви св. Виталія — вполне византійскія. На всѣхъ колоннахъ имѣются импосты между капителями и арками. Капители — отчасти еще композитныя, съ глубоко надрѣзаннымъ, уже нѣсколько схематичнымъ аканѳомъ, отчасти — настоящія воронкообразныя, покрытыя плоскими, стилизованными листьями, или корзиночнымъ плетеніемъ. Санъ-Витале есть и остается



Планъ церкви св. Виталія, въ Равеннѣ. По Г. Гольцигеру.

чисто восточной церковью на итальянской почвѣ. Церковь эта, несмотря на то, что нѣсколько высока, богата внутри очаровательными эффектами перспективы и просвѣтами, которымъ здѣсь, какъ и во всѣхъ церквахъ Равенны, живописность и изящество придаютъ великолѣпныя мозаики потолковъ и стѣнъ.

Изъ древне-христианскихъ церквей въ прочихъ мѣстностяхъ Верхней Италии и граничащихъ съ ней областяхъ, соборъ въ Паренцо, въ Истріи, знаменитый своимъ мозаичнымъ поломъ, представляетъ собою базилику VI-го вѣка, съ тремя абсидами и импостами надъ капителями; соборъ въ Градо, композиція капители котораго украшены плетенымъ орнаментомъ, принадлежитъ тому же столѣтію, а соборъ острова Торчелло, первоначально имѣвшій

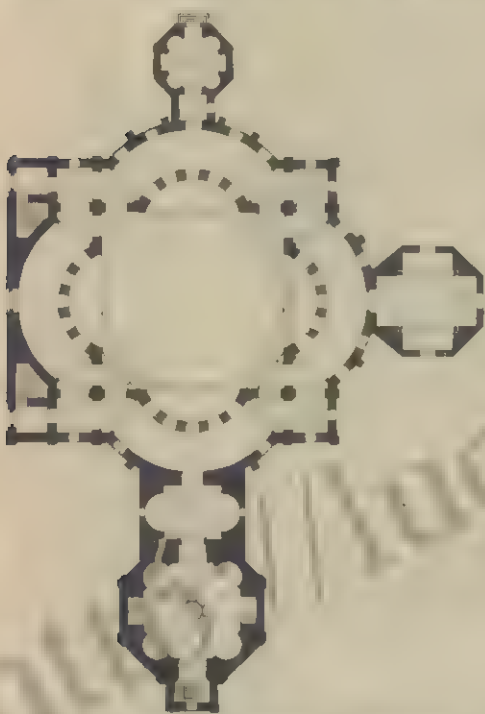


Внутренній видъ церкви св. Виталія, въ Равеннѣ. Съ фотографія братьевъ Алиари, во Флоренціи.

форму базилики, относится уже къ VII-му столѣтію: отъ тамошней древней церкви сохранилась, какъ это показалъ Каттанео, только средняя абсида съ ея полукругомъ ступенчатыхъ скамей. Восточныя вліянія во всѣхъ этихъ памятникахъ не подлежатъ сомнѣнію. Въ высшей степени важны древне-христианскія церкви Милана, крупнаго римскаго центра, уже во времена языческихъ императоровъ превосходившаго, если не великолѣпіемъ, то величиною, самый Римъ. Знаменитая базилика св. Амвросія (S. Ambrogio) и крестообразная церковь св. Назарія (S. Nazaro) сохранили по крайней мѣрѣ свой первоначальный планъ; немногимъ болѣе можно сказать и

о сохранности церкви св. Лаврентія (S. Lorenzo)—знаменитаго центрального сооруженія, которое до самой эпохи Возрожденія служило прототипомъ для церквей этого рода. Возможно, что и тутъ имѣла вліяніе на планъ какая-нибудь античная постройка, хотя, несомнѣнно, архитектуру церкви св. Лаврентія нельзя разсматривать внѣ связи ея съ восточными образцами. Изстѣдованія Юліуса Коте, чаще цитируемыя, чѣмъ принимаемыя въ соображеніе, доказали, что древняя церковь

св. Лаврентія, походившая на нынѣшнюю, возникла между 559 и 568 гг., слѣдовательно, въ эпоху византійскаго владычества въ Миланѣ, тогда какъ нынѣшняя, послѣ нѣсколькихъ пожаровъ и обваловъ, воздвигнута на старомъ фундаментѣ лишь въ 1574 г.; этому же времени принадлежитъ и ея восьмигранный куполь. Основная форма церкви св. Лаврентія (см. рисунокъ на этой стр.) — **равносторонній четырехугольникъ**, на каждой сторонѣ котораго находится по обширной нишѣ съ плоскими арками. Внутри, между столбами, образуя подобныя же ниши, стоитъ съ каждой стороны по четыре колонны или столба; они повторяются и въ поддерживаемомъ ими верхнемъ ярусѣ. Благодаря такому расположенію элементовъ, достигается впечатлѣніе болѣе концентричности, чѣмъ въ константинопольской церкви св. Сергія,



Планъ церкви S. Lorenzo, въ Миланѣ
По А. Зесенвейну

и болѣе большого простора, чѣмъ въ равеннской церкви св. Виталія. Какъ бы то ни было, миланская церковь св. Лаврентія, въ особенности по своей внутренности, принадлежитъ къ прекраснѣйшимъ архитектурнымъ памятникамъ во всемъ мірѣ.


Въ тѣхъ мѣстностяхъ Западной и Сѣверной Европы, куда ко времени Константина Великаго проникла римско-эллинистическая культура, была вмѣстѣ съ тѣмъ подготовлена почва для развитія христіанскаго церковнаго зодчества. О вестготскихъ церквахъ Испаніи, дошедшихъ до насъ въ развалинахъ, объ англо-саксонскихъ и ирландскихъ церквахъ, архитектура которыхъ ясна намъ только за послѣдующую эпоху, и о меровингскихъ церквахъ франкскаго государства, въ которыхъ проявлялось самостоятельное развитіе формъ, мы знаемъ, глав-

нымъ образомъ, по литературнымъ источникамъ. На небольшой трех-нефной базиликѣ Іоанна Крестителя въ Ваньосъ-де-Сerratо (между Бургосомъ и Вальядолидомъ) сохранилась надпись вестготскаго короля Рецесвинта, 661 г., но отдѣльныя формы этой церкви принадлежатъ X-му вѣку, въ которомъ она была перестроена. Древнѣйшее изъ дошедшихъ до насъ церковныхъ сооруженій императорскаго города Трира, правда, развившееся изъ языческаго судебного зала, представляетъ собою среднюю четырехугольная часть нынѣшняго трирскаго собора, отстроенная въ 550 г. Въ области нынѣшней Франціи преобладали базиличныя постройки. Относительно оконченной въ 470 г., лежащей теперь въ развалинахъ древней церкви св. Мартина въ Турѣ существуетъ обширная литература. Раскопки, произведенныя на мѣстѣ хоровой части этого храма, были использованы Кипшера, де-Ластейри и Дегю для обширныхъ художественно-историческихъ выводовъ. Ея абсида, быть можетъ, какъ и абсида вышеупомянутой неаполитанской базилики (стр. 41), открывавшаяся аркадами, уже въ пятомъ столѣтіи была по восточному образцу (Стриговскій) обнесена покоившейся на колоннахъ аркадой галереей, изъ которой потомъ, въ IX-мъ столѣтіи, развился хоровой обходъ съ капеллами, расположенными по его радіусамъ (съ т. наз. „вѣнцомъ капеллъ“). Въ VI-мъ и VII-мъ столѣтіяхъ, во франко-германскомъ меровингскомъ государствѣ, особенно въ той его части, которая теперь образуетъ сѣверо-восточную Францію, уже процвѣтаетъ искусство, покровительствуемое отчасти парижскимъ дворомъ, отчасти монастырями бенедиктинскаго ордена. Судя по литературнымъ источникамъ, истолкованіемъ которыхъ мы обязаны Гуго Графу, именно въ западно-франкскомъ церковномъ зодествѣ этой эпохи обнаруживается немало особенностей, способствовавшихъ выработкѣ романскаго стиля. Крестообразный планъ, усвоенный въ Константинополѣ церковью св. Апостоловъ, а въ Миланѣ церковью св. Назарія, характеризуетъ и здѣсь, какъ символъ Христовой Церкви, многія церковныя постройки. „Въ память Животворящаго Креста Господня“, какъ свидѣтельствуемъ одинъ старинный писатель, Хильдесбергъ I повелѣлъ воздвигнуть въ Парижѣ для своей усыпальницы крестообразную церковь Сенъ-Жерменъ-де-Пре, освященную въ 558 г. Вездѣ, гдѣ, говоря о базиликахъ, мы указываемъ на крестообразную форму ихъ плана, разумѣется четырехконечный крестъ [†], а не крестъ въ формѣ Т, представляющій давно знакомую намъ форму плана римскихъ базиликъ съ трансептомъ. Церковь аббатства Сенъ-Дени, близъ Парижа, сооруженная Дагобертомъ I въ 629 г., имѣла въ планѣ еще форму Т, по велѣдъ затѣмъ, бенедиктинскій орденъ усвоилъ для своей церковной архитектуры настоящую форму креста, а именно форму латинскаго креста, нижній, болѣе длинный конецъ котораго составляетъ продольная часть базилики. По этому плану быстро возникли одна за другой слѣдующія западно-франкскія церкви: въ 634 г. св. Аудоенъ (St. Ouen) заложилъ монастырскую церковь въ Ребѣ, въ 648 г. св. Вандрегизилъ

(St. Wandrille), при поддержкѣ парижскаго двора, основалъ перковь аббатства Фонтанеллы, близъ Руана; въ 655 г. былъ построенъ монастырь Геметикумъ (Jumièges), также близъ Руана; и для этихъ церквей положительно засвидѣтельствована крестообразная форма, а для Фонтанеллы, сверхъ того, башня надъ квадрагомъ, который образуется въ пересѣченіи продольной и поперечной частей креста.—башня, подобная встрѣчаемому на дальнемъ Востокѣ, или той, которая возвышается надъ мавзолеемъ Галлы Плацидіи, въ Равеннѣ (стр. 42).

Хотя въ исторіи архитектуры тѣхъ вѣковъ, о которыхъ идетъ рѣчь, остается еще немало досадныхъ пробѣловъ, однако многое уже столь выяснено, что было бы ошибочно пытаться распутать вопросъ о происхожденіи основныхъ формъ при помощи лозунга: „адѣсь—Римъ, тамъ—Византія“. Римъ и Константинополь, въ художественно-историческомъ отношеніи, были неболѣе, какъ отдѣльныя области эллинистическо-христианскаго культурнаго міра, охватывавшаго въ послѣ-константиновскую эпоху берега Средиземнаго Моря. Египетъ, Сирія и Малая Азія, безспорно, неменьше Рима и Константинополя способствовали эволюціи христианскаго зодчества, а въ первое время даже больше; Стриговскій правъ, когда непосредственному вліянію, съ одной стороны, эллинистическихъ побережій Востока на придворное искусство Константинополя, а съ другой—вліянію невольнѣ эллинизированныхъ материковыхъ частей Сиріи и Египта, бывшихъ колыбелью монашества, на монастырское искусство Запада, приписываетъ рѣшающее значеніе при образованіи новыхъ архитектурныхъ формъ.

Подобнымъ же образомъ происходило и развитіе архитектурной орнаментики. Какъ восточному, такъ и западному орнаментальному искусству общи прежде всего христианскіе символы. Къ названнымъ выше птицамъ присоединяется теперь миѳическій безсмертный фениксъ. Но наибольшее значеніе, въ качествѣ общепонятныхъ символическихъ украшеній, получаютъ появляющіеся въ послѣ-константиновскую эпоху, на импостахъ и капителяхъ, на дверныхъ косякахъ, въ листованныхъ фризахъ, даже на гладкихъ стѣнныхъ поверхностяхъ, кресты и монограммы имени Христова. Въ до-константиновскую эпоху монограмма Христа употреблялась, какъ сокращеніе Его имени, только въ надписяхъ; теперь ею стали пользоваться, какъ чисто орнаментальнымъ мотивомъ, различныя формы котораго,

Ж ✕ Р Р Р Р Р, въ Египтѣ даже крестъ съ рукояткой , въ видѣ древняго „ключа Нила“ (ср.

т. I, стр. 136), своими простыми линіями пробуждали въ душѣ вѣрующаго полноту благоговѣйнаго чувства. Въ остальныхъ случаяхъ, Западъ, пользовавшійся преимущественно античными колоннами и аптаблементами, чрезъ то самое отказывался отъ самостоятельнаго преобразованія отдѣльных формъ и передавалъ ихъ, въ нѣсколько одича-

ломъ видѣ, романской эпохѣ для дальнѣйшаго развитія, между тѣмъ какъ Востокъ, принужденный съ самаго начала полагаться преимущественно на собственные силы, постепенно забываетъ первоначальное значение античнаго растительнаго и плетенаго орнамента, все болѣе и болѣе схематизируя его вълѣдствіе своей издавна унаслѣдованной страсти къ геометризаціи, и если около 500 г. въ Константинополѣ мы видимъ уже полный расцвѣтъ новой византійской орнаментики, то отсюда отнюдь не слѣдуетъ заключать, что берегъ Босфора — ея родина. Что схематизація завитковъ аканѳа въ Эль-Барѣ, въ Сиріи (см. стр. 30), не зависитъ отъ схематизаціи завитковъ аканѳа въ константинопольской церкви св. Іоанна, столь же очевидно, какъ и то, что арабески коптскаго саркофага въ Гизехскомъ музеѣ (см. стр. 26) представляютъ собою подобнымъ же образомъ геометрически-стилизированный античный растительный орнаментъ, какъ и какіе-либо арабески константинопольской Свѣтой Софіи. Особенно поучителенъ роскошный, проникнутый эллинистическими мотивами, но въ сущности ново-персидскій, плоскій орнаментъ изданнаго Триговымъ и возникшаго, вѣроятно, въ V-мъ столѣтіи фасада дворца Мшатты, въ Моабѣ, по ту сторону Мертваго Моря (значительная часть этого орнамента находится теперь въ Берлинскомъ музеѣ). Здѣсь всюду, подъ вліяніемъ Востока, мѣсто выпукло-моделированнаго орнамента заступилъ плоско-выбитый узоръ съ красочно-прочувствованными контрастами свѣтлыхъ и темныхъ тоновъ. Именно этотъ стиль, чрезъ посредство монастырскаго искусства материковыхъ странъ эллинистическо-христіанскаго Востока, вліяетъ на европейское монастырское искусство и становится однимъ изъ опредѣляющихъ моментовъ въ развитіи ранней средневѣковой орнаментики не только Константинополя, особенно тѣсно связаннаго съ Малою Азіей, но и Запада. Впервые развившійся на Востокѣ плоскостной характеръ декорированія стѣнъ и потолковъ въ особенности важенъ для общаго впечатлѣнія, производимаго христіанскимъ храмомъ. Вся внутренность восточныхъ церквей блистала гармоніей и роскошью красокъ, къ которымъ стремились также и западныя церкви, но лишь въ рѣдкихъ случаяхъ вполне удачно.

2. Древне-христіанская живопись съ IV-го по VIII-ое столѣтіе.

Тогда какъ древне-христіанская архитектура изобрѣтала для молитвенныхъ собраній вѣрующаго помѣщенія прекрасныя и достойныя этого назначенія, задачей живописи въ разсматриваемую нами эпоху было — дать религіознымъ представленіямъ христіанства, освобожденнаго отъ гнета преслѣдованій, художественное выраженіе, соответствующее важности предмета. Если теперь, какъ и прежде, приходится говорить о довольно посредственныхъ, безыменныхъ произведеніяхъ этой отрасли искусства, снова сдѣлавшейся отраслью ремесла и съ каждымъ десятилѣтіемъ утрачивавшей пониманіе формъ, то, съ другой стороны, надъ замѣтить, что ея содержаніе перѣдко складывалось подъ непосредствен-

нымъ вліяніемъ богато-одаренныхъ людей, передовыхъ умовъ того времени, пастырей, пророковъ и пѣвцовъ новой религіи, и какъ ни далеки были форма и содержаніе этого искусства отъ полнаго сліянія, все же во многихъ случаяхъ, особенно въ мозаичныхъ изображеніяхъ, очень интересно прослѣдить, какъ сама по себѣ добросовѣстная, красочная и въ декоративномъ отношеніи эффектная ремесленная живопись, благодаря отраженію въ ней высокихъ чувствъ, становится все болѣе и болѣе одухотворенной и значительной.

Стѣнную живопись, въ собственномъ смыслѣ слова, также и для этой эпохи можно лучше всего изучить въ катакомбахъ. Христианскими фресками IV—VII вѣковъ богаты неаполитанскія и сицилійскія подземныя кладбища, съ изслѣдованіемъ которыхъ связаны имена Фюрера и Виктора Шульце. Отдѣльныя христианскія могильныя фрески открыты въ Александріи и въ Фюнфирхенѣ, но наиболѣе полную картину развитія христианской стѣнной живописи даютъ намъ попрежнему римскія катакомбы. Правда, съ начала V-го вѣка, въ нихъ уже больше не погребали умершихъ; но съ этого именно времени могила мучениковъ становятся мѣстомъ благовѣйнаго поклоненія: палы IV-го, V-го, VI-го и VII-го вѣковъ многократно возстановляли крипты мучениковъ и украшали ихъ стѣны новыми росписями, и только со времени лангобардскихъ нашествій доступъ въ катакомбы прекратился.

Связные ряды библейскихъ сценъ, какіе послѣ мира Церкви мы наблюдаемъ въ большихъ церковныхъ росписяхъ и въ живописи миниатюръ, въ кубиклахъ римскихъ катакомбъ еще не встрѣчаются, и въ IV-мъ и V-мъ вѣкахъ лишь небольшое число новыхъ изображеній, заимствованныхъ несомнѣнно съ Востока, можетъ быть установлено на ряду съ прежними. Изъ символовъ, являются новыми, напримѣръ, два оленя, пьющіе воду, вытекающую изъ скалы, во фрескѣ катакомбы Домитиллы, или Агнецъ Божій на холмѣ, съ котораго стекають четыре райскія рѣки (четыре евангелія), въ кубикулѣ св. Петра и св. Марцеллина. Изъ библейскихъ сюжетовъ, составляютъ новостъ Рождество Христово, въ катакомбахъ св. Севастіана (Младенецъ, въ пеленахъ, съ сіяніемъ вокругъ головы, лежитъ въ ясляхъ, подлѣ которыхъ стоятъ волъ и оселъ), и изображеніе Спасителя среди мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ, въ катакомбѣ св. Киріака. Распятіе появляется въ катакомбахъ только нѣсколько столѣтій спустя, впервые въ катакомбѣ св. Валентина, на фрескѣ, которую Краусъ относитъ къ VII-му вѣку, а Марукки—къ VIII-му. На Распятіи—длинная одежда, у креста стоятъ святые: ноги фигуръ не сохранились. Толстые, черные контуры и схематичность въ позахъ фигуръ указываютъ и здѣсь на эпоху, порвавшую свою связь со старой живописной традиціей. Христосъ и святые чаще появляются теперь въ катакомбной живописи въ настоящемъ своемъ значеніи. Въ прелестной фрескѣ катакомбы Домитиллы, изображающей юнаго Христа на тронѣ и по сторонамъ Его четырехъ святыхъ, по Краусу, четырехъ



Исторія искусства. II.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 6. Стѣнная живопись въ криптѣ св. Цециліи, въ Римѣ.
По Дж.-Б. Россини.

евангелистовъ, мы имѣемъ прототипъ всѣхъ позднѣйшихъ „святыхъ бесѣдъ“. Характерно, что и здѣсь, въ срединѣ IV-го столѣтія, Христосъ — еще безъ бороды, но уже съ простымъ сіяніемъ (нимбомъ) вокругъ головы, которое, согласно съ Кроу, Кавальказелле и Краусомъ, можно считать древнѣйшимъ нимбомъ въ катакомбной живописи. Христа, надѣленнаго бородою, мы впервые встрѣчаемъ въ катакомбной живописи на вышеупомянутой фрескѣ съ мудрыми и неразумными дѣвами. Христосъ среди учениковъ изображается теперь все чаще и чаще съ бородою и съ нимбомъ. Но собственно портретное изображеніе юнаго бородатаго Христа съ круглымъ сіяніемъ вокругъ лица появляется сравнительно поздно. Поясное изображеніе такого рода (больше, чѣмъ въ натуру) въ катакомбѣ Санъ-Грандіозо (S. Grandioso della Vanità), въ Неаполѣ, относится къ VI-му столѣтію, а болѣе древняя изъ двухъ подобныхъ головъ, въ катакомбѣ Понціана, въ Римѣ (см. рис. на этой стр.), къ VII-му. Съ обѣихъ сторонъ правильнаго, обрамленнаго небольшою бородкою лица ниспадаютъ длинныя, раздѣленные посрединѣ волосы; въ дугообразной формѣ бровей уже замѣтна нѣкоторая схематичность; круглое сіяніе вокругъ головы украшено крестомъ; вообще это — идеальный, кроткій типъ Спасителя, въ послѣдствіи усвоенный эпохою Возрожденія. Съ другой стороны, переходъ къ старческому, суровому типу Христа, обыкновенно считающемуся „византійскимъ“, виденъ, напримѣръ, въ поясномъ изображеніи, находящемся въ криптѣ св. Цециліи, въ катакомбахъ Калликста (см. табл. 6), и написанномъ, вѣроятно, въ VIII-мъ столѣтіи.



Голова Христа, стѣнная живопись въ катакомбѣ св. Понціана, въ Римѣ.
По Л. Керрѣ

Апостолы вначалѣ не отличаются одинъ отъ другого ни атрибутами, ни какими-либо другими признаками. Прежде всего начинаютъ характеризовать апостоловъ Петра и Павла въ виду ихъ выдающагося положенія среди другихъ апостоловъ; св. Петра изображаютъ съ короткими волосами и окладистой бородой, св. Павла — лысымъ и съ длинною бородой. Затѣмъ мало-по-малу появляются также другіе святые и мученики (обыкновенно они обозначаются надписями); первенство принадлежитъ благороднымъ женскимъ образамъ Петрониллы и Венеранды, въ катакомбѣ Домитиллы. Къ V-му или VI-му столѣтію относятся роскошныя, широко написанныя фигуры святыхъ Поликама, Севастіана и Курина въ луминаринѣ (отдушинѣ для пропуска свѣта и воздуха) надъ могилою св. Цециліи. Неранѣе VII вѣка написано изображеніе св. Цециліи въ видѣ оранты, въ роскошномъ одѣяніи (см. табл. 6), находящееся въ криптѣ ея имени;

несмотря на благородство фигуры, тонкіе контуры и довольно тщательное исполненіе, отголоски поздне-классической живописи здѣсь уже едва уловимы; еще съ большимъ правомъ можно это сказать о двухъ—правда, написанныхъ уже въ VIII-мъ столѣтіи—святыхъ крипты св. Корнелія, въ катакомбахъ Калликста, съ вытянутыми въ длину фигурами, поставленными en face и очерченными толстыми черными линиями, на черномъ вверху и красномъ внизу фонѣ стѣны. Де-Росси называетъ ихъ уже „романско-византійскими“. Переходъ отъ лишеннаго абрисовъ, небрежнаго, но свободнаго живописнаго стиля къ контурному стилю ранняго средневѣкова совершается постепенно, по мѣрѣ того, какъ



Фреска, стѣнная живопись, въ домѣ
крипты С. Корнелія, въ Римѣ.
Изъ ват. Джемано.

темные штрихи тушевки скопляются по главнымъ линиямъ фигуры и здѣсь, наконецъ, схематизируются; равнымъ образомъ, краски, вначалѣ еще жизненные, постепенно замѣняются красной, желтой и тускло-зеленой.

Изъ помѣщеній, находившихся некогда надъ поверхностью земли и украшенныхъ древне-христианскими фресками, особеннаго вниманія заслуживаетъ домъ святыхъ римлянъ Іоанна и Павла, раскопанный инженеромъ Джермапо въ 1887 г. на Целійскомъ холмѣ, въ Римѣ, и потомъ описанный этимъ исследователемъ въ отдѣльной книгѣ. Здѣсь IV-му столѣтію принадлежатъ христианскія символическія и историческія изображенія въ комнатѣ съ колесообразнымъ потолкомъ, изъ ко-

торыхъ особенно хорошо сохранилась орннта знакомаго намъ типа (см. рис. на этой стр.); но небольшія фрески тамнойей „исповѣдальни“ (confessio) возникли въ переходную пору отъ IV-го въ V-й вѣкъ. Самая интересная фреска этой комнаты представляетъ казнь трехъ христианскихъ мучениковъ; послѣдніе изображены на переднемъ планѣ, стоящими на колѣняхъ, съ завязанными глазами и скованными за спиной руками; позади нихъ стоятъ сохранившіеся только отчасти палачи, замахивающіеся мечами (см. рис. на стр. 53). Это — древнѣйшее изъ дошедшихъ до насъ христианскихъ живописныхъ изображеній казни. На блѣдомъ фонѣ уже совершенно отсутствуютъ признаки перспективнаго задняго плана, но въ позахъ колѣнопреклоненныхъ фигуръ, ждущихъ смертельнаго удара, еще сказывается хорошая традиція, и, несмотря на нѣкоторую сухость моделировки и на блѣдныя и скучныя краски, мы еще не встрѣчаемъ здѣсь жесткихъ, черныхъ контуровъ, которые вскорѣ начинаютъ царить въ христианской живописи.

Новый, благородный художественный міръ открывается предъ нами еще при жизни Константина Великаго въ росписяхъ, украшавшихъ внутренность базиликъ и круглыхъ церквей. Выполнялись онѣ

частью мозаикой, частью кистью *al fresco*. Среди литературныхъ источниковъ, изъ которыхъ, послѣ изысканій Юліуса фонъ-Шлоссера, Штейнмана и Викгоффа, черпаемъ мы свѣдѣнія о древней церковной живописи, первое мѣсто занимаютъ сохранившіеся подписи подъ священными изображеніями (*tituli*), сочиненныя обыкновенно въ стихахъ. 24 титула, приписываемые равеннскому врачу и діакону Ельпидію Рустикку (умершему въ 533 г.), вполне ясно доказываютъ, что въ серіяхъ библейскихъ сценъ наблюдался параллелизмъ между событіями Ветхаго и Новаго Заветовъ: такъ, Грѣхопаденіе сопоставлялось съ Благовѣщеніемъ, Принесеніе Исаака въ

жертву Авраамомъ — съ Распятиемъ. Композиція символической мозаики въ абсидѣ базилики св. Феликса въ Нолѣ могла быть возстановлена Викгоффомъ при помощи стиховъ св. Павлина (353—415), библейскія стѣнные фрески въ трапезѣ раввинскаго епископа Неона (около 450 г.) — по описанію Ансельмы (839 г.). Въ источникахъ гово-



Убавленіе трехъ мучениковъ, стѣнная живопись въ домѣ при S. Giovanni e Paolo. По бат. Джермано.

рится даже о росписяхъ церкви св. Мартина въ Турѣ, въ меровингской Галліи, и церкви аббата Бенедикта Уирмаусскаго и Джарраускаго, по ту сторону Ламанша (678—684 г.).

Но, разумѣется, еще большее вниманіе, чѣмъ всѣ эти свидѣтельства, возбуждаютъ сохранившіеся церковныя фрески и мозаики рассматриваемаго времени. Среди немногихъ дошедшихъ до насъ фресокъ, особенно интересна роспись церкви св. Маріи Древней (S. Maria Antiqua), открытой на римскомъ форумѣ. Здѣсь передъ нами — цѣлый музей ранней средневѣковой живописи. Христіанская древность представлена Распятиемъ VIII столѣтія. Спаситель изображенъ еще живымъ, съ открытыми глазами, въ длинной одеждѣ, съ отдѣльно пригвожденными къ кресту ногами, черты композиціи, оставшіеся типичными до поздняго средневѣковья. Изъ фигуръ, стоящихъ у подножія креста, Марія, Іоаннъ и Лонгинъ обозначены надписями. Контуры лишь слегка обведены, и сюжетъ трактованъ еще сравнительно живописно.

Церковныя мозаики, въ противоположность фрескамъ, дошли до насъ въ значительномъ количествѣ, благодаря болѣе прочной своей техники; онѣ убѣждаютъ насъ, что украшеніе церквей посредствомъ этихъ картинъ, составленныхъ изъ цвѣтныхъ стеклянныхъ кубиковъ, блистающихъ яркими, густыми красками, — картинъ, которыми создавалась новая обширная область священныхъ изображеній, было настоящимъ художественнымъ подвигомъ христианской древности. Для знакомства съ римскими мозаиками, на ряду съ изданіемъ де-Росси „*Mosaici e saggi dei pavimenti*“, особенное значеніе имѣютъ для насъ сочиненія Мюнца и Гершпахъ, а для равеннскихъ мозаикъ — труды Жанъ-Поля Рихтера и Е. К. Рѣдина.

Мозаичными росписями покрывались обыкновенно только сводчатыя части церквей и верхнія стѣны ихъ продольнаго корпуса. Низъ боковыхъ стѣнъ завѣшивался коврами съ вытканными на нихъ изображеніями, но чаще украшался узорами изъ разноцвѣтныхъ мраморовъ (*opus sectile*), чтó служило удачнымъ соединеніемъ между верхними стеклянными мозаиками и болѣе грубо орнаментированнымъ (ромбами, кругами, крестами, ленточнымъ плетеньемъ) каменнымъ поломъ. На верху продольныхъ стѣнъ средняго нефа воспроизводились преимущественно событія Священной Исторіи, расположенныя теперь уже въ послѣдовательности отдѣльныхъ сценъ. Въ абсидѣ и на триумфальной аркѣ изображалась апокалипсическая небесная слава, побѣда Церкви, торжество Спасителя, или же прославлялись тѣ святые, памяти которыхъ посвящена церковь. Все, что читалось или проповѣдовалось съ кафедры, представлялось взорамъ прихожанъ въ живыхъ, наглядныхъ образахъ.

Древнѣйшія христианскія мозаики Рима находятся въ круглой церкви св. Констанцы. Онѣ относятся къ срединѣ IV вѣка. Купольныя мозаики, библейскіе сюжеты которыхъ, какъ справедливо указываетъ на то Шмарсовъ, были вставлены довольно неровно въ большую языческую декорацію, извѣстны, правда, только по рисункамъ XVI-го столѣтія, но за то сохранились мозаики на бѣломъ фонѣ коробоваго свода въ круговой галерей. Два отдѣленія свода заполняетъ развѣсистая виноградная лоза; подъ ея вѣтвями мелькаютъ тамъ и сямъ идиоллическія сцены сбора винограда; въ двухъ другихъ отдѣленіяхъ, внутри небольшихъ круглыхъ медальоновъ, обвитыхъ ленточнымъ плетеньемъ, изображены граціозныя амуръ и психей, ягнята, голуби и другія птицы; два другія отдѣленія покрыты размѣщенными на равныхъ разстояніяхъ птицами, плодами, цвѣтами, вазами и раковинами. Въ настоящее время уже больше не отрицаютъ, что и обѣ сохранившіяся, сильно реставрированныя мозаики боковыхъ нишъ, прославляющія Христа-Законодателя, въ своемъ первоначальномъ видѣ относились къ этой ранней эпохѣ, какъ указываетъ на то хотя-бы ихъ бѣлый фонъ. Въ церкви св. Констанцы, на сводахъ ея круговой галереи, въ послѣдній разъ блеснуло



свѣтлое, полное жизни поздне-эллинистическое орнаментальное искусство.

Мозаика плоско-сводчатой абсиды небольшой церкви св. Пуденціаны, въ Римѣ, еще принадлежитъ также IV-му столѣтію. Отчасти реставрированная и обрѣзанная по краямъ, эта мозаика считается все-таки однимъ изъ величественнѣйшихъ, дошедшихъ до насъ созданій древности (см. табл. 7). Передъ полукруглымъ, крытымъ золочеными черепицами портикомъ, позади котораго высится зданіе Іерусалима и надъ нимъ Голгоескій крестъ, возсѣдаетъ на престолѣ юный, бородатый Спаситель среди расположенныхъ полукругомъ апостоловъ. Позади нихъ стоятъ двѣ женскія фигуры съ вѣнцами славы въ рукахъ; онѣ, по одному мнѣнію, къ которому теперь вернулся Вентури, олицетворяютъ собою „церковь изъ обрѣзанныхъ“ (*ecclesia ex circumcisione*) и „церковь изъ язычниковъ“ (*ecclesia ex gentibus*), а по другому, на нашъ взглядъ болѣе правдоподобному для этого ранняго времени, изображаютъ св. Пуденціану и св. Пракседу, поклоняющихся Христу. Здѣсь, въ обведенныхъ золотомъ красныхъ и голубыхъ облакахъ впервые являются взятые изъ Апокалипсиса символы четырехъ евангелистовъ: Матѣей представленъ въ образѣ ангела, Маркъ — льва, Лука — быка, Іоаннъ — орла, всѣ четверо въ видѣ крылатыхъ полуфигуръ. Эта мозаика, съ ея чистымъ рисункомъ, съ глубокими, отливающимъ золотомъ тонами и съ симметричнымъ расположеніемъ фигуръ, такъ сказать, предваряетъ уже искусство XVI-го вѣка, полукруглыя идеальныя композиціи Фра-Бартоломмео и Рафаэля.

Къ IV-му столѣтію относится, наконецъ, великолѣпная мозаика капеллы св. Руфины и св. Секунды въ Латеранскомъ баптистеріи (*Portico di San Venanzio*). Въ срединѣ абсидной раковины изображенъ агнецъ, а по краю ея — голуби; внизу, на темносинемъ фонѣ эффектно выдѣляются золотисто-зеленые завитки акамеа съ цвѣткомъ внутри каждаго завитка. Темносиній фонъ съ этой поры совершенно вытѣсняется изъ мозаики бѣлый, пока его, въ свою очередь, не вытѣсняетъ золотой.

Затѣмъ слѣдуетъ указать на замѣчательныя мозанчныя украшенія церкви св. Маріи Великой (*S. Maria Maggiore*). Библейскія композиціи на верху стѣнъ средняго нефа нѣкоторые ученые относятъ ко времени папы Либерія (352—366), при которомъ сооружена церковь, другіе же, съ большимъ основаніемъ, ко времени Сикста III (432—440); той же эпохѣ принадлежатъ и мозаики триумфальной арки, тогда какъ мозаика абсиды — произведеніе уже поздняго средневѣковья. Во всякомъ случаѣ, въ сорока сценахъ изъ книгъ Бытія и Іисуса Навина, украшающихъ средній нефъ, мы впервые имѣемъ довольно длинный рядъ библейскихъ изображеній, хотя только ветхозавѣтныхъ. Правда, древними изъ этихъ 40 мозаикъ можно признать лишь 27. Ландшафтные элементы часто затемнены расположеніемъ событій въ двухъ планахъ, одного надъ другимъ, и еще чаще — введеніемъ мѣстами золотого фона. Въ этихъ мозаи-

кахъ, несмотря на то, что техника отдѣльныхъ фигуръ уже варварская, каждая композиція, въ своемъ цѣломъ, естественна и понятна. Небольшой размѣръ этихъ картинъ свидѣтельствуешь о томъ, что онѣ были сочинены не для церковной декораціи, а скорѣе для миниатюръ. Обѣ стороны триумфальной арки украшены тремя параллельными рядами новозавѣтныхъ сюжетовъ, касающихся догмата приснодѣвства Богоматери. Въ верхнемъ ряду, напримѣръ, на одной сторонѣ, широкая сцена Благовѣщенія, въ которой Приснодѣва Марія изображена сидящей и прядущей цуршуръ, соответствуетъ также широко скомпонованной сценѣ Срѣтенія Господня, на другой сторонѣ.

Въ V-мъ столѣтіи исполнены мозаика на внутренней сторонѣ портала церкви св. Сабины, гдѣ на золотомъ фонѣ изображены, какъ свидѣлствуютъ о томъ надписи, „церковь изъ обрѣзанныхъ“ и „церковь изъ язычниковъ“, и мозаика (сильно реставрированная) на триумфальной аркѣ въ церкви св. Павла внѣ стѣнъ. Въ срединѣ второй изъ этихъ мозаикъ—цѣлостное изображеніе Христа, строгаго типа; 24 апокалиптическихъ старца въ бѣломъ одѣяніи подходятъ къ нему съ обѣихъ сторонъ, держа въ рукахъ вѣнцы славы. Въ обѣихъ церквахъ золотой фонъ въ различныхъ мѣстахъ изображеній чередуется съ синимъ.

Абсидная мозаика церкви св. Космы и св. Даміана (S. Cosma e Damiano) доказываетъ, что въ первой половинѣ VI-го столѣтія мозаичное искусство стояло въ Римѣ еще на значительной высотѣ. Въ нижней полосѣ, на золотомъ фонѣ, среди зеленого дуга, на холмѣ, съ котораго стекають четыре райскія рѣки, стоитъ Агнецъ, окруженный ягнятами-апостолами. Фонъ главной композиціи—темносиній. Посрединѣ, въ радужныхъ облакахъ, паритъ гигантская фигура Христа, съ обрамленнымъ небольшою бородой, суровымъ лицомъ. Внизу, на землѣ, ап. Петръ и ап. Павелъ подводятъ ко Христу Косму и Даміана, препоручая ихъ жестомъ Спасителю. Въ углахъ, подъ пальмами, стоятъ основатели церкви: слѣва—папа Феликсъ III (изображеніе реставрировано), справа—св. Феодоръ. Въ фигурахъ этой широко задуманной, монументальной мозаики, несмотря на богатые, чисто античныя драпировки апостоловъ, чувствуется уже нѣкоторая жесткость; тѣмъ не менѣе, съ точки зрѣнія содержанія, композиція эта, съ дважды повтореннымъ изображеніемъ Спасителя, какимъ Онъ описывается въ „видѣніяхъ“, представляла новую ступень въ развитіи христианской иконографіи, на что указываютъ вызвавшія ею удивленіе и подражанія. На мозаикѣ триумфальной арки церкви св. Лавренція внѣ стѣнъ (S. Lorenzo fuori le mura), Спаситель изображенъ уже на ровномъ золотомъ фонѣ, съ утрированными чертами лица, сидящимъ на земномъ шарѣ; такіе же золотые фоны имѣють неподвижныя, какъ-бы окованные фигуры мозаики церкви св. Агнии внѣ стѣнъ (между 625 и 639 г.),—мозаики, въ композиціи которой святая впервые занимаетъ центральное мѣсто, а также фигуры мозаики круглой церкви св. Стефана (S. Stefano rotondo, 642—649), гдѣ въ срединѣ сіяетъ Голговетскій

крестъ, все еще безъ Спасителя. Композиція мозаики церкви святыхъ Космы и Даміана повторена, сухо и безжизненно, въ началѣ IX-го вѣка въ церкви св. Пракседы, и нѣсколько позже — въ церкви св. Цециліи. Фигуры святыхъ становятся вытянутыми, тощими и лишенными всякой экспрессіи; мѣсто штриховки и здѣсь заступаетъ черный контурный рисунокъ. Самая варварская изъ римскихъ мозаикъ — мозаика церкви св. Марка (827—844): шесть святыхъ, стоящихъ по сторонамъ Христа, едва напоминаютъ собою живыхъ людей; связь элементовъ, придававшая внутреннее единство фигурамъ мозаики св. Пуденціаны, здѣсь совершенно отсутствуетъ; фигуры стоятъ, словно статуи, порознь, на отдѣльныхъ возвышеніяхъ. Не слѣдуетъ, однако, забывать, что эти регрессивныя формы были предвѣстниками движенія впередъ на новой основѣ.

Большую потерю для исторіи искусства составляетъ то обстоятельство, что церковныя мозаики греческаго Востока до-иконоборческой эпохи дошли до насъ въ весьма незначительномъ количествѣ; къ тому же, немногое, что сохранилось, съ трудомъ доступно изслѣдованію и еще труднѣе поддается отнесенію къ опредѣленному времени. Еще свѣжее изображеніе стоящей между архангелами Богоматери на абсидной мозаикѣ въ церкви Панагіи, близъ деревни Кити, на островѣ Кипрѣ, Смирновъ считаетъ александрійской работой V-го вѣка, а еще болѣе схематичную фигуру Богоматери сидящей на престолѣ, въ церкви Панагіи Канакаріи, на томъ же островѣ, — произведеніемъ VI-го вѣка. Если для Запада сохранились лишь письменныя свидѣтельства о тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда Пресв. Дѣва являлась главной фигурой въ живописномъ украшеніи абсиды, то здѣсь, на греческомъ Востокѣ, мы тотчасъ же встречаемъ это, какъ общее правило; за то въ срединѣ купола, играющая столь видную роль въ восточныхъ церквахъ, обыкновенно былъ изображаемъ Спаситель. Знаменитыя купольныя мозаики на золотомъ фонѣ въ Фессалоникской церкви св. Георгія мы, вмѣстѣ съ О. Вульфомъ, помѣщаемъ на рубежѣ IV-го и V-го столѣтій. По окружности купола стоятъ фигуры святыхъ съ молитвенно-воздѣтыми руками и съ полными экспрессіи лицами; назади нихъ — роскошныя, увѣчанныя полукруглыми куполами и фронтонами, церковныя зданія, нарисованныя еще въ перспективѣ; одежды святыхъ еще сохраняютъ классическую укладку. Имѣя знакомство съ ходомъ развитія византійской архитектуры этихъ вѣковъ, можно заключить, что Византія своимъ мозаичнымъ искусствомъ обязана, по всей вѣроятности, также эллинистическому Востоку. Храмъ св. Софіи былъ величайшимъ архитектурнымъ памятникомъ Константинополя; неменѣе великолѣпны были и украшавшія его мозаики. Въ нихъ блестящій золотой фонъ царилъ безраздѣльно. Въ срединѣ купола возсѣдалъ Спаситель, Судія міра. Все, что осталось отъ этого великолѣпія, послѣ турецкаго завоеванія было покрыто слоемъ штукатурки съ матовой позолотой поверхъ нея. Небольшіе куски росписи, съ которыхъ

штукатурка свалилась, имѣлъ возможность видѣть и издать Зальценбергъ. Нѣкоторые изслѣдователи приписываютъ эпохѣ Юстиніана, кроме благородной фигуры архангела, также и извѣстную мозаику нартекса, со Спасителемъ, сидящимъ на престолѣ, относящуюся, однако, уже ко времени реставраціи храма въ IX-мъ столѣтіи.

Если мы возвратимся въ Италію, то найдемъ и внѣ Рима поучительныя и богатыя красками древне-христианскія мозаики, напр., въ баптистеріи неаполитанскаго собора и въ капеллѣ св. Аквиліна, въ церкви св. Лаврентія, въ Миланѣ. Еще болѣе значительный художественный интересъ представляютъ намъ роскошныя, сохранившія до сей поры всю свѣжесть своихъ красокъ церковныя мозаики Равенны. Послѣ того, какъ было указано нами на мѣсто, занимаемое Равенной въ исторіи архитектуры, едва ли есть надобность упоминать, что мы считаемъ равненскую мозаичную живопись самостоятельной, независимой отъ Рима вѣтвью греко-христианскаго искусства.

V-му столѣтію принадлежатъ въ Равеннѣ прежде всего знаменитыя мозаики древней крестильницы Санъ-Джованни-инъ-фонте. Мозаики купола и его пандантивовъ, вмѣстѣ съ лѣпными украшеніями стѣнъ, образуютъ одно роскошное цѣлое. Въ среднемъ медальонѣ купола изображено на золотомъ фонѣ Крещеніе Господне. Христосъ, уже съ чертами лица пожилого человѣка, бородатый, стоитъ въ рѣкѣ по чресла; сквозь прозрачныя волны рѣки просвѣчиваетъ нижняя часть его тѣла. Напротивъ Іоанна Крестителя, изъ воды поднимается полуфигура бога рѣки Іордана, напоминающая собою античныя олицетворенія. Слѣдующій поясъ купола имѣетъ еще синій фонъ. Двѣнадцать золотыхъ схематизированныхъ растений тянутся, на подобіе спиць колеса, отъ нижней зоны купола, украшенной апокалиптическими символами, къ среднему медальону; въ промежуткахъ между ними выступаютъ двѣнадцать апостоловъ, въ раздуваемыхъ вѣтромъ одеждахъ, несущіе на покрытыхъ плащомъ рукахъ своихъ вѣнцы.

Къ V-му столѣтію относятся мозаичныя украшенія потолка и верхней части стѣнъ мавзолея Галлы Платидіи. Въ главной композиціи, вѣлюетъ надъ входной дверью, юный Христосъ, въ видѣ Добраго Пастыря, сидитъ среди агнцевъ въ скалистой мѣстности, поросшей кустарникомъ (см. табл. 8, вверху). Небо—голубое; Христосъ, изображенный здѣсь какъ пастырь и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ властитель, имѣетъ поверхъ золотой одежды пурпурную мантию. Во всей римской мозаичной живописи нельзя найти другого образа столь благороднаго и величественнаго.

Въ VI-мъ столѣтіи мозаичное искусство Равенны быстро принимаетъ другой характеръ. Композиція Крещенія Господня въ арианскомъ баптистеріи (S. Maria in Cosmedin) представляетъ лишь неудачный вариантъ купольной мозаики въ церкви С.-Джованни-инъ-фонте. И мозаики, въ три ряда украшающія собою стѣны средняго нефа базилики св. Апол-



История искусства. II

Т-во „Промышленность“ вл. Сиб.

Табл. 8. Равеннскія мозаики.

Добрый Пастырь, въ усыпальницѣ Галлы-Плацидіи (вверху) и Шестіе святыхъ женщинъ, въ церкви С.-Аполлинаре-Нуово, на сѣверной стѣнѣ (внизу).

Съ фотографій братьевъ Аллиари, во Флоренціи.

динарія Новаго, замѣчательны какъ по своему великолѣпію, такъ и по новизнѣ сюжетовъ. Эскизы этой росписи были изготовлены еще при Теодорихѣ, и тогда же были выполнены оба верхнихъ ряда картипъ; нижній же рядъ законченъ лишь при епископѣ Агнеллѣ (553 — 561), обратившемъ эту церковь въ католическую. Верхній рядъ содержитъ въ себѣ 26 новозавѣтныхъ сценъ, по 13 съ каждой стороны, которыя тянутся вдоль нефа подъ самымъ потолкомъ. На сѣверной сторонѣ (слѣва отъ входа) изображены евангельскія чудеса; Христосъ является въ нихъ еще юнымъ и безбородымъ. На южной сторонѣ мы встрѣчаемъ впервые въ христіанскомъ искусствѣ рядъ сценъ, изображающихъ Страсти Господни; Спаситель представленъ плотно-слоиженнымъ, бѣлокуримъ, бородастымъ. Но главные эпизоды Страстей, Вѣчаніе терніемъ, Распятіе и Воскресеніе, еще отсутствуютъ. Этотъ циклъ изображеній заканчивается Женами муриносицами у гроба Господня, Путешествіемъ въ Еммаусъ и Явленіемъ воскресшаго Христа одиннадцати апостоламъ. Всѣ эти евангельскія сцены, византійскій стиль которыхъ доказанъ Рѣдинимъ на многихъ деталяхъ, изображены на золотомъ фонѣ. Отдѣльныя фигуры болѣе схематичны, чѣмъ въ церкви св. Маріи Великой, въ Римѣ, но ихъ позы вообще спокойнѣе, понятнѣе и проще. Въ среднемъ ряду, въ простѣнкахъ между окнами, помѣщены изображенія пророковъ и святыхъ, величиною больше, чѣмъ въ натуру. Нижніе фризы надъ колонными арками, вопреки всему, что было говорено не въ ихъ пользу историками искусства, составляютъ главную суть общаго впечатлѣнія, производимаго росписью этой церкви. На сѣверной сторонѣ, 22 св. жены, въ бѣлыхъ одеждахъ, отдѣленные одна отъ другой пальмами (см. табл. 8, внизу), шествуютъ отъ воротъ Класенеа къ Природѣ Маріи, сидящей, въ восточномъ концѣ фриза, на престолѣ, въ неподвижной позѣ, en face, держащей Младенца на своихъ колѣняхъ и окруженной четырьмя ангелами въ образѣ крылатыхъ юношей. На южной сторонѣ, святые мужи, также въ бѣлыхъ одѣяніяхъ и раздѣленные пальмами, идутъ отъ воротъ Равенны къ сидящему противъ Богоматери Спасителю, имѣющему строгій типъ. Отдѣльныя фигуры уже нѣсколько монотонны и лишены выраженія, но ихъ торжественныя процессіи, выдѣляясь на золотомъ фонѣ, производятъ неизгладимое художественное впечатлѣніе. Въ нихъ, такъ сказать, слышится далекій, послѣдній отзвукъ процессій Пареевонскаго фриза.

Въ половинѣ VI-го вѣка на стѣнахъ равеннскихъ церквей появляются изображенія византійской императорской четы, Юстиніана и Теодоры. Мозаики церкви св. Виталія, иллюстрирующія, какъ доказали это Квиттъ и Шенкль, догматъ о двухъ естествахъ Іисуса Христа и исполненные, несомнѣнно, по заказу самого Юстиніана, принадлежатъ къ числу важнѣйшихъ произведеній древне-христіанской живописи. Въ срединѣ главной абсиды, на золотомъ фонѣ, Спаситель, еще юный и безбородый, возсѣдаетъ на земномъ шарѣ. Ниже находятся двѣ чисто-византійскія

церемониальныя композиціи: на одной сторонѣ изображенъ Юстиніанъ, на другой—Теодора (см. табл. 9, вверху) съ ихъ свитами: отталкивающее лицо императора, съ дриблыми, лишенными волосъ щеками, вздернутыми бровями, тонкимъ носомъ и брезгливо-сжатыми губами, производитъ впечатлѣніе настоящаго портрета. Въ четырехугольномъ пространствѣ передъ апсидой—двѣ парныя картины: слѣва (см. табл. 9, внизу) изображенъ Авраамъ, прислуживающій тремъ ангеламъ, и Жертвоприношеніе Исаака: справа кровавая жертва Авеля и безкровная жертва Мелхиседека.



Мозаичное украшеніе потолка четырехугольнаго пространства предъ апсидой въ церкви св. Виталія, въ Равеннѣ. Съ фотографии Л. Ригли, въ Равеннѣ.

Между ребрами крестоваго свода, которымъ перекрытъ хоръ, четыре крылатыхъ ангела въ длинныхъ одѣяніяхъ (см. рис. на этой стр.) поддерживаютъ помѣщенный въ вершинѣ свода цвѣточный вѣнокъ съ Агнцемъ Божиимъ внутри. Въ этихъ поляхъ еще чередуются синій и золотой фонъ, но въ общемъ впечатлѣніи росписи хора преобладаетъ золотой фонъ, на которомъ особенно эффектно выделяется зеленый цвѣтъ ландшафта обѣихъ боковыхъ картинъ.

Мозаики архіепископской капеллы въ Равеннѣ только отчасти принадлежатъ разсматриваемому времени, а церкви С.-Аполлинаре-инъ-Классе лишь символическая мозаика абиды.

Все, что сохранилось въ Равеннѣ отъ мозаикъ конца VI-го

и отъ VII-го вѣка, свидѣтельствуетъ о такомъ же упадкѣ мозаичнаго искусства, какъ и въ Римѣ, но въ Римѣ мы были въ состояніи (стр. 56) простѣдѣть этотъ постепенный упадокъ на протяженіи еще нѣсколькихъ столѣтій. Въ Константинополь мозаичное дѣло было пресѣчено иконоборствомъ. А что Византія въ то время была на самомъ дѣлѣ духовной владычницей міра, лучше всего выражено въ одной римской элегіи конца VIII-го вѣка:

„Константинополь зовется новымъ Римомъ, и произвѣтаетъ онъ, тогда какъ тебя, дряхлѣющій Римъ, покидаютъ великолѣпіе и добрыя нравы“.

Наряду съ монументальной мозаикой, уже со временъ Константина Великаго все большее и большее значеніе приобретала живопись миніа-

тюръ. Длинные книжные свитки древнихъ египтянъ, грековъ и римлянъ лишь изрѣдка встрѣчаются въ христіанскомъ книжномъ искусствѣ, и переписывающіяся книги, какъ болѣе удобныя для пользованія, вскорѣ дѣлаются единственно употребляемыми. Самыя роскошныя изъ нихъ написаны золотыми или серебряными буквами на пурпурномъ пергаментѣ. Художники, разрисовывавшіе книги, назывались миниаторами, отъ минія (сурика или самородной киновари), который они часто употребляли; отсюда самые рисунки получили позже названіе миниатюръ. Иллюминировали ихъ клеевыми красками, при помощи кисти. Органическая связь текста съ иллюстраціями неизвѣстна этой ранней эпохѣ, равно какъ и украшеніе инициаловъ. Иллюстраціи обыкновенно были помѣщаемы въ началѣ книги, и тогда заполняли цѣлую страницу, а также подъ текстомъ, и тогда занимали собою полестраницы. На ряду съ немногими рукописями свѣтскаго содержанія, до насъ дошло значительное количество христіанскихъ иллюстрированныхъ рукописей, но цѣной Библии, украшенной миниатюрами, не найдено. Чаще всего иллюстривались Пятикнижіе Моисея, Книга Исуса Навина, Псалтирь и Евангелія.

Съ тѣхъ поръ, какъ Антонъ Шпрингеръ написалъ свои статьи о миниатюрахъ ранняго средневѣковья и снабдилъ предисловіемъ большое сочиненіе Кондакова о византійскихъ иллюстрированныхъ рукописяхъ, изслѣдованіе въ области миниатюрной живописи, благодаря работамъ Тикачана, Виктора Шульце, Викторфа, Яничека, Гольдшмидта, Шгеттинера, Стриговскаго, Дидца, Людтке и Газеллофа, привело ко многимъ новымъ и цѣннымъ результатамъ, причемъ въ исторіи иллюстрированныхъ рукописей всеяго и всею выказывается самостоятельное значеніе, которое имѣли главнѣе восточные города христіанскаго міра на ряду съ Римомъ и Византіей, и даже для Рима и Византіи.

Иллюстрированныя рукописи IV-го вѣка дошли до насъ преимущественно въ коніяхъ болѣе поздняго времени. На самомъ дѣлѣ, IV-му столѣтію принадлежатъ, повидимому, только листы ранняго латинскаго перевода Библии (рукопись Италы), хранившіеся прежде въ Кведлинбургѣ, а теперь находящіеся въ Берлинской Королевской Библіотекѣ. Изъ изображенія еще тѣсно примыкають къ миниатюрамъ ватиканскаго списка *Виргилія* № 3255 (ср. т. I, стр. 587). На четырехъ страницахъ изображено четырнадцать сюжетовъ изъ Книги пророка Самуила и Первой Книги Царствъ, съ еще классическими по своимъ формамъ, но недвижными и безстрастными фигурами на фонѣ голубого неба. Моделированы онѣ бликами и золотой шрафировкой.

Большинство иллюстрированныхъ рукописей ранняго времени написано на греческомъ языкѣ. Изъ нихъ самая древняя и поучительная — „Книга Бытія“ Вѣнской Придворной Библіотеки. Изготовлена она, вѣроятно, въ V-мъ вѣкѣ, въ передней Азій, быть можетъ, въ Антиохіи. 48 миниатюръ занимають нижнюю половину страницъ, писанныхъ серебряными буквами по пурпурному фону. Эти рисунки изображаютъ со-

бытія начальной еврейской исторіи, отъ грѣхонаденія Адама и Евы до погребенія Іакова. Отдѣльныя фигуры въ одной и той же композиціи повторяются понѣскольку разъ, въ различные моменты дѣйствія. При этомъ можно различить работу по крайней мѣрѣ двухъ художниковъ. Первые двѣ-трети этихъ богатыхъ фигурами миниатюръ имѣютъ, вмѣсто задняго плана, пурпурный фонъ пергамента и расположены по большей части въ два болѣе или менѣе связанные между собой ряда, одинъ надъ другимъ; въ остальныхъ—ландшафтный задній планъ и голубое небо. Въ первыхъ преобладаетъ рисунокъ, во вторыхъ—живопись. Изъ первыхъ слѣдуетъ отмѣтить встрѣчу Елеазара съ Ревеккой, среди по-



Иосифъ принимаетъ своихъ братьевъ, миниатюра „Вѣнской Книги Бытія“, въ Предварной Библиотекѣ въ Римѣ. По Ф. Викеттифу.

особенной любовью и идиллической широтой изображенъ сирійскій или малоазіатскій животный міръ.

Къ вѣнской Книгѣ Бытія ближе всего подходитъ написанный, правда, уже въ VI-мъ столѣтіи, пурпурный кодексъ Евангелія, хранящійся въ соборѣ города Россано (въ Калабріи). Десять изъ его пятнадцати миниатюръ (всѣ въ цѣлую страницу) представляютъ въ своей нижней половинѣ погрудныя изображенія пророковъ, въ верхней—повозавѣтныя сцены, изъ которыхъ, на примѣръ, Тайная Вечеря сочинена по той же схемѣ, какъ и Тайная Вечеря въ равеннской церкви Аполлинарія Новаго. Въ противоположность этому, весь листъ занимаетъ, напр., обширная композиція „Христосъ передъ Пилатомъ“. Ландшафтъ здѣсь уже совершенно отсутствуетъ; фигуры и лица, нѣсколько круто повернутыя въ профиль, болѣе схематичны по рисунку, чѣмъ въ вѣнской Книгѣ Бытія; колоритъ черезчуръ яркъ, контуры очерчены уже болѣе рѣзко.

Россанской рукописи очень сродни изданная Г. Омономъ пурпурная рукопись, фрагменты которой, найденные въ Синопѣ, хранятся въ Па-

слѣднихъ — пиръ фараона и сцену принятія Іосифомъ его братьевъ (см. рис. на этой стр.; на заднемъ планѣ закалываютъ козловъ).

Какъ тамъ, такъ и тутъ, сюжеты трактованы легко, бѣгло и живо, причемъ съ



Исторія искусства. II.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 9. Мозаика церкви С.-Витале, въ Равеннѣ.

Императрица Теодора съ ея свитой (вверху) Крѣпкое и безкровное жертвоприношеніе Авраама (внизу).

Съ фотографій братьевъ Аллиани, во Флоренціи.

рижской Национальной библіотекѣ. Миниатюры этой рукописи, иллюстрирующія Евангеліе отъ Матѳея, занимаютъ только нижнюю половину листовъ, причемъ изображенія пророковъ помѣщены не подъ композиціями на евангельскія темы, а рядомъ съ ними. Отсутствуютъ не только ландшафтный задній планъ, но и полоса земли подъ ногами фигуръ. Спаситель является на пурпурномъ фонѣ пергамента бородатымъ, въ золотомъ одѣяніи, съ золотымъ нимбомъ.

Ядомъ съ вышеупомянутыми рукописями, изготовленными, несо-
мѣнно, на азіатскомъ Востока, по всей вѣроятности, въ Сиріи, должно
поставить два манускрипта, на-
писанные на сирійскомъ языкѣ
и тѣмъ самымъ свидѣтельствую-
щіе о своемъ происхожденіи.
Первый, знаменитый „Лаврен-
тѣвскій кодексъ“ Четвероеван-
гелія, хранящійся въ библио-
текѣ церкви св. Лаврентія, во
Флоренціи, изготовленъ въ 586 г.
монахомъ Рабулою въ одномъ изъ
сирійскихъ монастырей. Въ на-
чалѣ рукописи, внутри изящ-
ныхъ, богато украшенныхъ ар-
кадъ, впервые въ исторіи ми-
ниатюрной живописи помещены
такъ называемые „кавоны“ (та-
блицы для сравненія параллель-
ныхъ мѣстъ четырехъ Еванге-
лій), которыми часто начинаются
средневѣковыя рукописи Четве-
роевангелія; впервые также, въ

роёвангелія; впервые также, въ числѣ пяти главныхъ миниатюръ рукописи, мы встрѣчаемъ Распятіе: Христосъ изображенъ еще съ непоникшей головой, съ пригвожденными къ кресту порознь ногами, въ колобѣи, безрукавной пурпурной сорочкѣ (см. рис. на этой стр.). Техника—еще живописная, но контурныя линіи стали черныѣ. Много схематичныѣ исполнены миниатюры (Христосъ и Богоматерь на престолѣ, Жертвоприношеніе Исаака) второго сирійскаго кодекса, открытаго Стриговымъ въ бібліотекѣ Эчміадзинскаго монастыря, въ Арменіи. Большой историко-художественный интересъ представляютъ символическое изображеніе „Источника жизни“ на одномъ изъ листовъ этой рукописи, равно какъ и вся ея восточно-эллинистическая орнаментика.

Искусству Александріи новѣйшіе изслѣдователи приписываютъ „Коттонову Библію“ VI-го вѣка, хранящуюся въ Британскомъ Музеѣ, въ Лондонѣ. Александрію можно считать родиной также и знаменитаго ватиканскаго „Свитка Іисуса Навина“, при отнесеніи котораго къ VI столѣтію,

если даже считать эту рукопись копией, не слѣдуетъ обращать вниманія на надписи, прибавленные позже. Текстъ этого свитка, напоминающаго собою свитки древняго Египта, на всемъ своемъ протяженіи украшенъ изображеніями сюжетовъ изъ Книги Іисуса Навина. Въ ихъ стилѣ видно своеобразное, но гармоничное сочетаніе контурнаго рисунка древне-египетскихъ миниатюръ съ „иллюзионистской“ живописной манерой, вышедшей, вѣроятно, также изъ Египта. Изъ красокъ, преобладающія — голубая и пурпурно-лиловая. Нѣкоторыя изображенія указываютъ на тѣ же образцы, что и мозаичныя композиціи изъ жизни Іисуса Навина въ церкви св. Маріи Великой, въ Римѣ.



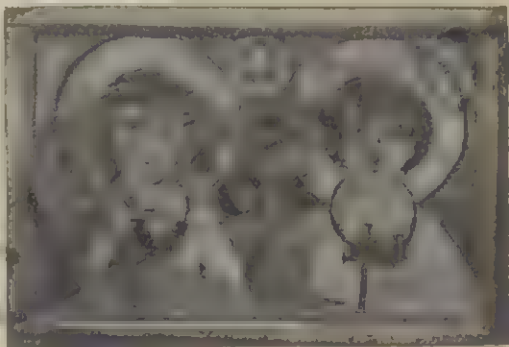
Пророкъ Енохъ, миниатюра рукописи Космы Индикоплевста, хранящаяся въ Ватиканской библіотекѣ. По А. Вентури.

Какъ полагаетъ Краусъ, александрійскаго происхожденія и рукописи Космы Индикоплевста (т. е. путешественника по Индіи); самая знаменитая изъ нихъ находится въ Ватиканѣ. Монахъ Косма, александріецъ по происхожденію, написалъ эту книгу, заключающую въ себѣ христианскую космологію, около 547 г. въ одномъ изъ синайскихъ монастырей. Аллегорическія фигуры, каковы, напр., изображеніе Пляски въ видѣ вѣнчающей ящерицы и Смерти въ видѣ полунагого мальчика, — поздне-эллинистическаго стиля; но Давидъ является уже въ византійскомъ императорскомъ одѣяніи. Пропорціи тѣла (см., наприм., изображеніе пророка Еноха на нашемъ рисункѣ) — вполне правильныя; черныя линіи еще отсутствуютъ, но крайней мѣрѣ во внѣшнихъ очертаніяхъ фигуръ. Въ этихъ миниатюрахъ Кондаковъ видитъ расцвѣтъ собственно византійскаго искусства. Несомнѣнно, Константинополь — родина „Книги растений врача Diosкорида“, находящейся въ Вѣнской Придворной Библіотекѣ. Изъ посвятительнаго листа, золотое плетеное обрамленіе котораго обнаруживаетъ восточную геометризацію орнаментальныхъ формъ, мы узнаемъ, что этотъ списокъ изготовленъ для принцессы Юланы Аниціи, умершей въ Константинополѣ, въ 527 году. Слѣдовательно, мы можемъ отнести эту рукопись, какъ то дѣлаетъ и Кондаковъ, признающій ее даже за „первый византійскій манускриптъ“, къ началу VI-го вѣка. Главныя ея миниатюры, хорошо нарисованныя и еще живописно обработанныя, представляютъ два собранія врачей на характерномъ для византійскаго искусства золотомъ фонѣ, — первомъ золотомъ фонѣ въ дошедшихъ до насъ рукописяхъ, — и два олицетворенія „Изобрѣтенія“, въ видѣ женской фигуры, протягивающей Diosкорида чудодѣйственный корень маидагоры. Книга растений Diosкорида имѣетъ важное значеніе не только для исторіи орнаментаціи полей манускрип-

товъ и золотого фона миниатюръ, но и для исторіи орнаментаціи инициаловъ, намеки на которую, какъ указываетъ на то Дицъ, встрѣчаются въ алфавитномъ указателѣ растений этой рукописи.

Изъ сохранившихся латинскихъ иллюстрированныхъ рукописей этихъ столѣтій, Четвероевангеліе Коллегіи Тѣла Христова, въ Кембриджѣ, съ его небольшими миниатюрами библейскаго содержания, тяжелыя фигуры которыхъ напоминаютъ рельефы римскихъ саркофаговъ, написано не раньше конца VI-го столѣтія. VII-му вѣку, наконецъ, принадлежитъ изданный О. фонъ-Гебгардтомъ и много разъ описанный Ашбѣригемскій Пентатевхъ Парижской Національной Библіотеки. Иллюстрирующія его довольно оживленныя сцены нарисованы крайне неумѣло въ отношеніи перспективы, уже въ духѣ средневѣковой миниатюрной живописи. До послѣдняго времени полагали, что эта рукопись изготовлена подъ вліяніемъ германскаго искусства, но Стриговскій, основываясь на восточныхъ мотивахъ ея иллюстрацій, призналъ за нею іудейско-александрійское происхожденіе.

Если въ настоящее время не для всѣхъ еще иллюстрированныхъ рукописей твердо установлена ихъ родина, то, во всякомъ случаѣ, обзоръ ихъ даетъ намъ понятіе о томъ перевѣсѣ, какой греко-восточное искусство въ самомъ широкомъ смыслѣ слова имѣло въ эту эпоху надъ римскимъ.



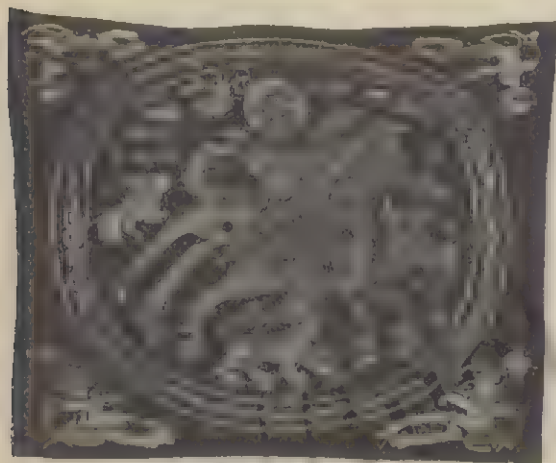
Св. Сергій и Вакхъ, энкаустическая икона въ Киевской Духовной Академіи. По Л. Стриговскому.

Въ высшей степени рѣдки произведенія станковой живописи, относящіяся къ разсматриваемому нами періоду. Стриговскій издалъ двѣ иконы съ погрудными изображеніями святыхъ, принадлежащія Киевской Духовной Академіи и въ которыхъ какъ-бы продолжаетъ жить античная энкаустическая портретная живопись, знакомая намъ до сей поры только по египетскимъ портретамъ при муміяхъ (см. т. I, стр. 587; ср. стр. 484). Эти иконы, произведенія вѣроятно VI-го столѣтія, вышли изъ синайскаго монастыря. На одной (см. рис. на этой стр.) представлены св. Сергій и св. Вакхъ съ большими нимбами вокругъ головы; вверху, между ними,—ликъ Спасителя, окруженный также нимбомъ.

Съ прикладною живописью этого времени знакомятъ насъ, прежде всего, христіанскіе золоченные сосуды (см. выше, стр. 16), большинство которыхъ, и притомъ лучшихъ, принадлежитъ второй половинѣ IV-го вѣка. Находки, сопоставленныя Фопелемъ, указываютъ на то, что и эти сосуды изготовлялись также въ Александріи раньше, чѣмъ

въ Римѣ. На донышкахъ сосудовъ повторяются всѣ христіанскія изображенія катакомбныхъ фресокъ и римскихъ саркофаговъ. Нѣкоторые сюжеты, какъ, напр., „Распизиваніе пророка Исаи“, встрѣчаются исключительно здѣсь. Но дошедшіе до насъ черепки этихъ нѣкогда блиставшихъ позолотой и раскраской стеклянныхъ сосудовъ не настолько интересны въ художественномъ отношеніи, чтобы дольше останавливать на себѣ наше вниманіе.

Гораздо интереснѣе, какъ приложенія живописи къ ремеслу, льняныя, шерстяныя и шелковыя ткани этого времени. Литературные источники не оставляютъ никакого сомнѣнія насчетъ того, какую роль



Коптская ткань съ изображеніемъ святаго верховъ на конѣ, изъ коллекціи Гобеленовской мануфактуры, въ Парижѣ. По М. Гершпаху

въ искусствѣ разсматриваемой эпохи играли украшенныя фигурными изображеніями и узорами матеріи церковныхъ завѣсъ и одежды. Но имѣлось лишь очень небольшое число памятниковъ этого рода, пока не были открыты христіанскія гробницы Египта, наполнившія европейскіе музеи богатѣйшими (хотя и сохранившимися большею частью въ доскутьяхъ) образцами коптскаго ткацкаго искусства; они тщательно изучены Форреромъ, Гершпахомъ, Риглемъ, Стриговскимъ и др. Первымъ

тремъ столѣтіямъ по Р. Хр. принадлежатъ пурпурныя полосы съ вытканными на нихъ бѣлымъ охотничьими сценами, крылатыми амурами, гладіаторами, героями и божествами. Начиная съ IV-го столѣтія, тканья изображенія становятся одновременно христіанскими и цвѣтными. Въ V-мъ—VI-мъ столѣтіяхъ, при все ухудшающемся рисункѣ, они достигаютъ удивительной красочности. Далѣе, начиная съ VII-го вѣка, возрастающая геометризациа узоровъ и фигуръ свидѣтельствуетъ о полной побѣдѣ коптскаго стиля надъ эллинистическимъ. Принадлежащая Форреру, въ Страсбургѣ, цвѣтная шелковая вышивка съ архіерейскаго паллія VI-го вѣка украшена уже вполне схематично стилизованнымъ Распизіемъ. На одной ткани собранія Парижской Гобеленовской мануфактуры изображенъ на красномъ фонѣ коптскій святой, ошибочно считающійся св. Георгіемъ, скачущій верхомъ на конѣ (см. рис. на этой стр.). На коптскихъ тканяхъ Берлинскаго Художественно-Промышленнаго Музея изображенія (Даніиль во рву львиномъ, Христосъ и ап. Петръ) оставлены натурального цвѣта матеріи, на красномъ фонѣ. Узоры коптскихъ тканей поучительны особенно для исторіи орнаментики. Они

убѣждаютъ, что коптская орнаментика, хотя и восприняла нѣкоторые древне-египетскіе элементы, но вообще продолжала развиваться на почвѣ эллинистической традиціи въ восточномъ духѣ, а полная аналогія этихъ узоровъ съ орнаментальными мотивами мозаичныхъ обрамленій, миниатюръ и золоченыхъ сосудовъ свидѣтельствуешь, что орнаментика во всемъ древне-христіанскомъ искусствѣ первоначально двигалась по общему пути, пока не одичала на Западѣ, и въ то же самое время не перешла на Востокъ, подъ персидскимъ вліяніемъ, въ схематическую утонченность. Изъ античныхъ орнаментовъ, какъ на коптскихъ тканяхъ, такъ и въ церковныхъ мозаикахъ, продолжаютъ являться меандръ и простая волнистая полоса. Такъ называемые овы и шнуры перловъ (ср. т. I, стр. 279) въ рѣдкихъ случаяхъ сохраняють свою классическую форму; въ особенности шнуры перловъ то принимаютъ видъ разъединенныхъ и помѣщенныхъ рядомъ оваловъ и круглыхъ бусъ, то просто чередуются; составленные изъ дужекъ бордюры, перѣдко усаженные розетками, какъ-бы предваряють романскіе аркатурные фризъ. Круги и четырехугольники со вставленными въ нихъ четырехлистами готовятъ аналогичный готическій вырѣзной орнаментъ. Древніе восточные зубцы пробуждаются къ новой жизни. Плетеный орнаментъ вездѣ имѣетъ склонность переходить съ обрамленій на самыя панно, образуя новыя варианты плетенья на ряду со старыми.

Въ растительной орнаментикѣ, къ которой часто въ сильной степени примѣшиваются мотивы животнаго міра, кустистый аканѣъ развивается преимущественно въ вертикальномъ направленіи. Настоящій завитокъ аканѣа, подъ вліяніемъ восточнаго искусства, утрачиваетъ свою пышную римскую форму. Волнообразные стебли вновь выступаютъ яснѣе. Листья винограда и плюща получаютъ схематичную сердцевидную форму. Вообще именно въ области плоскостной орнаментации мы встрѣчаемся повсюду съ тѣмъ фактомъ, что накопленіе орнаментовъ въ западныхъ странахъ въ V—VII столѣтіяхъ вело къ нѣкоторому хаосу, въ которомъ крылись, однако, зародыши блестящаго будущаго, тогда какъ византійскому искусству, какъ и его дальне-восточнымъ предтечамъ, удалось уже теперь выкристаллизировать изъ унаслѣдованнаго запаса изящныхъ, хотя и незамысловатыхъ формы и комбинаціи.

3. Христіанская скульптура съ IV-го по VIII-ое столѣтіе.

Въ противоположность живописи, скульптура, со своими крупными, монументальными, согрѣтыми жизнью, высокоидейными произведеніями, получила доступъ въ церкви не тогчасъ послѣ побѣды христіанства. Древне-христіанская скульптура не создала ничего такого, что равнялось бы, въ отношеніи достоинства, съ мозаиками. Но катакомбнымъ фрескамъ соотвѣтствуютъ во многихъ отношеніяхъ рельефы саркофаговъ, миниатюрамъ — небольшіе, рѣзанные изъ слоновой кости рельефы. Такимъ образомъ, древне-христіанскую скульптуру составляли болѣею

частью продукты прикладного искусства; они могли быть легко перемѣщаемы изъ одного пункта въ другой, и потому мѣсто ихъ находки не всегда указываетъ на ихъ происхожденіе, а такъ какъ, вслѣдствіе владычества турокъ, враждебныхъ всякаго рода изображеніямъ, отъ скульптуръ нѣкогда эллинистическаго Востока сохранились лишь ничтожные фрагменты, представляется труднымъ, для опредѣленія родины занесенныхъ на Западъ произведеній, открывать признаки, характеризующіе искусство главныхъ центровъ христіанскаго Востока. Всѣмъ, о чемъ догадываемся теперь по этой части, мы обязаны изслѣдованіямъ Байе, Штульфаута, Гревена и Стриговскаго.

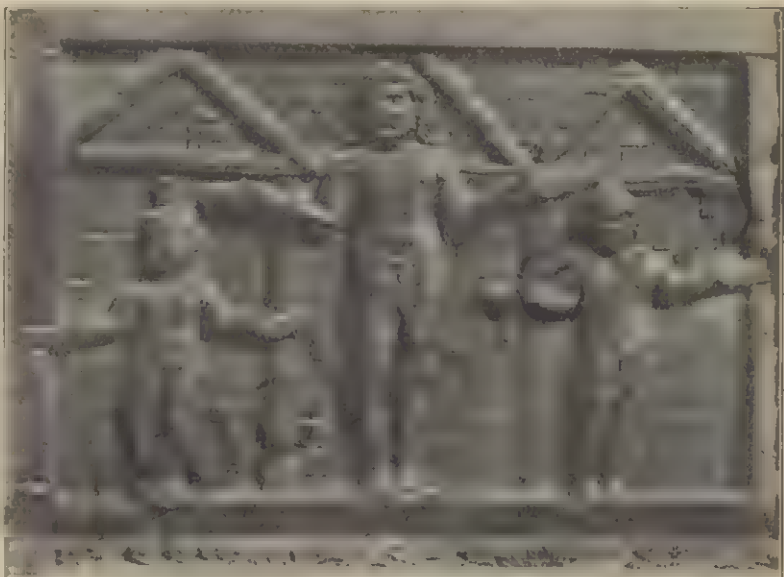
Въ круглой скульптурѣ этого времени преобладали портреты, а также статуэтки Доброка Паствыра. О бронзовой конной статуѣ Теодориха Великаго въ Равеннѣ мы знаемъ только изъ письменнаго преданія. Величественную, византійски-строгую, бронзовую статую императора, красующуюся на рыночной площади города Барлетты, въ Нижней Италіи, обыкновенно считаютъ теперь изображеніемъ Феодосія, но правильное видѣть въ ней фигуру Пракція (610—641). Самую знаменитую статуей святаго разсматриваемой нами эпохи считалось бронзовое изваяніе апостола Петра, въ Петровскомъ соборѣ, въ Римѣ, до той поры, пока Викгоффъ не доказалъ, что ее слѣдуетъ отнести, самое раннее, къ XII-му столѣтію. Несмотря на всѣя возраженія Вентури и другихъ, мы продолжаемъ раздѣлять мнѣніе Викгоффа; на позднее средневѣковіе указываетъ уже внутренняя оживленность этой статуи при ея внѣшней неподвижности; кромѣ того, схематизированные такимъ образомъ завитки волосъ и бороды еще не встрѣчаются въ древне-христіанской пластикѣ. Статуэтки Доброка Паствыра получаютъ въ эту эпоху нѣсколько иной видъ (ср. выше, стр. 17): юноша держитъ въ правой рукѣ всѣ четыре ноги лежащаго на его спинѣ ягненка; въ лѣвой рукѣ у него — пастушескій посохъ. Лучшее другихъ сохранившихся экземпляровъ такихъ статуэтокъ, болѣе грубыхъ сравнительно съ до-константиновскими, находится въ Латеранскомъ музеѣ. Два другихъ принадлежатъ Константинопольскому музею, одинъ Аѳинскому Національному музею и одинъ—музею въ Спартѣ. Уже мѣста находки этихъ скульптуръ свидѣтельствуютъ объ ихъ эллинистическомъ происхожденіи.

Въ области древне-христіанской рельефной пластики, изъ множества посредственныхъ рельефовъ на саркофагахъ и рѣзныхъ изъ кости изображеній любопытны прежде всего нѣкоторые произведенія особаго характера. Еще IV-му столѣтію принадлежитъ прямоугольный, теперь разобранный на части, ящичекъ слоновой кости въ христіанскомъ музеѣ Брешии, признаваемый мощехранилищемъ (липанотекей). Въ его рельефахъ, отличающихся искуснымъ раздѣленіемъ полей, спокойной ясностью композиціи и увѣренной чистотой формъ, сопоставлены вмѣстѣ важнѣйшія событія Ветхаго и Новаго Заветовъ. Эта изящная

вещица — несомненно греко-восточного, вероятно, малоазійскаго, происхожденія.

На рубежѣ IV-го и V-го вѣковъ стоятъ вновь открытыя для науки А.д. Гольдшмидтомъ деревянныя двери портала церкви св. Амвросія, въ Милапѣ. Главныя панно обѣихъ половинокъ заполнены рельефными изображеніями изъ исторіи Давида, но они такъ повреждены и реставрированы, что только два панно, хранящіяся въ архивѣ этой церкви, могутъ считаться еще подлинными. Ихъ родина наврядъ ли можетъ быть опредѣлена.

Важнѣе для исторіи искусства и лучше сохранились знаменитыя деревянные двери портала церкви св. Сабинны, въ Римѣ, рѣзанныя въ V-мъ столѣтіи. Ихъ створки были украшены 28-ью удачно — размѣщенными рельефными рисками, обрѣзанными



Распятие, рѣзанъ изъ дерева рельефъ на дверяхъ церкви св. Сабинны, въ Римѣ
Изъ I. Спрингстому

панно, изъ которыхъ дошли до насъ 10 малыхъ и 5 большихъ. Пять панно содержатъ въ себѣ изображенія новозавѣтныхъ сюжетовъ, гринадцать представляютъ ветхозавѣтныя сцены. На первой сѣва доскѣ верхняго ряда изображено Распятие (см. рис. на этой стр.). Три креста, обозначенные только концами поперечныхъ брусевъ, стоятъ въ рядъ передъ фронтонами города. Спаситель почти вдвое больше, чѣмъ разбойники. Всѣ три фигуры — нагія, и только ихъ чресла прикрыты небольшими драпировками. Ступни ихъ ногъ поставлены врознь одна отъ другой. Формы здѣсь такъ грубы и безжизненны, какъ-будто искусство, вводя въ свои двери новое таинство, возвратилось къ своему младенчеству. Но другія сцены, какъ, напримѣръ, Взятіе пророка Іліи на небо, или Вознесеніе Господне, явно несутъ мастероваго, живаго, и помѣщены въ болѣе богатой ландшафтной обстановкѣ; еще одухотвореннѣе и, вмѣстѣ съ тѣмъ, пластичнѣе такіе композиціи, какъ, напр., торжественная апофеоза Церкви. Надъ этими дверями работало

несомнѣнно, три разныхъ рѣзчика; былъ ли въ ихъ числѣ хотя-бы одинъ римлянинъ? Стриговскій приводитъ основательные доводы въ пользу малоазиатскаго или сирийскаго происхожденія всѣхъ этихъ рельефовъ.

Далѣе слѣдуетъ указать на мраморные амвоны изъ Фессалоникъ — произведенія, важнѣйшія части которыхъ находятся въ Константинопольскомъ музеѣ. Здѣсь, въ отдѣльныхъ фигурахъ, помѣщенныхъ въ нишахъ, изображено прибытіе и поклоненіе волхвовъ. Въ срединѣ сидитъ Богоматерь, съ Младенцемъ на лонѣ. Это — греческая, свѣжая, хотя и суровая въ декоративномъ отношеніи, работа V-го вѣка.

Настоящимъ шедевромъ древне-христианской скульптуры является выложенное рѣзными пластинками слоновой кости епископское сѣдалище въ равенскомъ соборѣ, подаренное туда императоромъ Оттономъ III. По мнѣнію Вентури, оно изготовлено въ V-мъ вѣкѣ, въ Константинополѣ, по Гревену — нѣсколько позже, въ Александріи, по Стриговскому — въ Антиохіи, но, во всякомъ случаѣ, на христіанскомъ Востока. Изъ фигуръ, заполняющихъ собою, между витыми колоннами, пиши передней стороны сѣдалища, наиболѣе замѣчательна средняя фигура Іоанна Крестителя. Изъ боковыхъ рельефовъ, слѣдуетъ отмѣтить эпизоды изъ исторіи Іосифа; египтяне, съ ихъ париками, рѣзко отличаются по типу отъ израильскихъ пастуховъ; верблюды изображены съ натуры.

Къ числу выдающихся произведеній древне-христианской пластики принадлежатъ также двѣ переднія алебастровыя колонны киворія (балдахина надъ алтаремъ) собора св. Марка, въ Венеціи. По опредѣленію Габеленца, онѣ принадлежатъ началу VI-го вѣка и восточному — вѣроятно сирийскому — искусству. Быть можетъ, онѣ вывезены венеціанцами въ 1247 г., въ числѣ другихъ колоннъ, изъ церкви въ Полѣ. Каждая ко-



Передняя колонна киворія въ венеціанскомъ соборѣ св. Марка. Съ фотографіи Найя, въ Венеціи.

лонпа (см. рис. на этой стр.) обвита девятью поясами рельефовъ, причемъ каждый поясъ

ми на колонкахъ на ниши, въ которыхъ помѣщены изображенія сюжетовъ, заимствованныхъ изъ Новаго Завѣта и изъ апокрифическихъ евангелій, выполненныя высокимъ рельефомъ въ роскошномъ стилѣ. Двѣ заднія колонки киворія -- позднѣйшія подражанія переднимъ.

Накопецъ, къ вышеупомянутымъ скульптурамъ надо причислить, какъ доказалъ это Стриговскій, шесть изогнутыхъ, рѣзанныхъ на слоновой кости рельефовъ каеэдръ въ ахенскомъ соборѣ. Они изображаютъ „коптскаго святого верхомъ на конѣ“, вѣроятно, императора Константина, какъ поборника святой вѣры, стоящаго воина, Изиду, nereидъ и двѣ фигуры Вакха; смѣсь языческихъ и христіанскихъ мотивовъ, равно какъ и одичалыя формы этихъ рельефовъ, суть ясныя признаки ихъ принадлежности эллинистическо-египетскому, уже полу-коптскому стилю VII-го столѣтія.

Затѣмъ весьма поучительны пластическія произведенія изъ камня и дерева (къ художественно-промышленнымъ издѣліямъ изъ слоновой кости мы еще вернемся впослѣдствіи), которыя, въ особенности послѣ изысканій Стриговскаго, могутъ считаться руководящими памятниками для изученія мѣстнаго древне-христіанскаго искусства въ различныхъ кругахъ греческаго Востока, равно какъ и болѣе далекихъ христіанскихъ странъ.

Во главѣ скульптуръ египетскаго круга долженъ быть поставленъ относящійся, какъ можно думать, еще къ IV-му вѣку эллинистическо-христіанскій деревянный рѣзной рельефъ Берлинскаго музея, изображающій изгнаніе варваровъ съ религіознаго праздника. Съ оживленными, подвижными фигурами воиновъ этого рельефа можно сравнить сражающихся всадниковъ на огромномъ порфировомъ саркофагѣ Ватиканскаго музея, въ Римѣ, принимаемомъ за гробницу матери Константина. Фрагменты подобныхъ саркофаговъ были находимы не только въ Константинополѣ, но и въ Александріи. Изъ Египта—и самый порфиръ. Поэтому мы должны предполагать, что не только саркофагъ матери Константина, но и его панданъ въ Ватиканѣ, знаменитый, украшенный завитками лозы и крылатыми малютками-геніями, собирающими виноградъ, порфировый саркофагъ, въ которомъ была погребена дочь Константина, изготовлены въ Александріи. Въ VI-омъ столѣтіи вырѣзаны полныя жизни деревянные рельефы церкви Эль-Му-Аллака, въ Старомъ Каирѣ, изображающіе Входъ Господень въ Іерусалимъ и Вознесеніе. Спаситель представленъ, какъ въ византійскомъ искусствѣ, сидящимъ на ослѣ не по-мужски, а по-женски. Затѣмъ, „коптскому“, въ собственномъ смыслѣ слова, искусству VII-го столѣтія принадлежитъ египетскій гробничный рельефъ съ изображеніемъ оранты, въ собраніи Голенищева въ Петербургѣ. Но большинство произведеній коптской каменной скульптуры, собранныхъ главнымъ образомъ въ Гизехтскомъ музеѣ, не настолько интересно въ художественномъ отношеніи, чтобы стоило останавливаться на нихъ.

Къ египетскому художественному кругу ближе всего примыкает сирийско-палестинскій, на главные памятники котораго, какъ, напр., на колонны киворія церкви св. Марка въ Венеціи, уже указано нами выше.

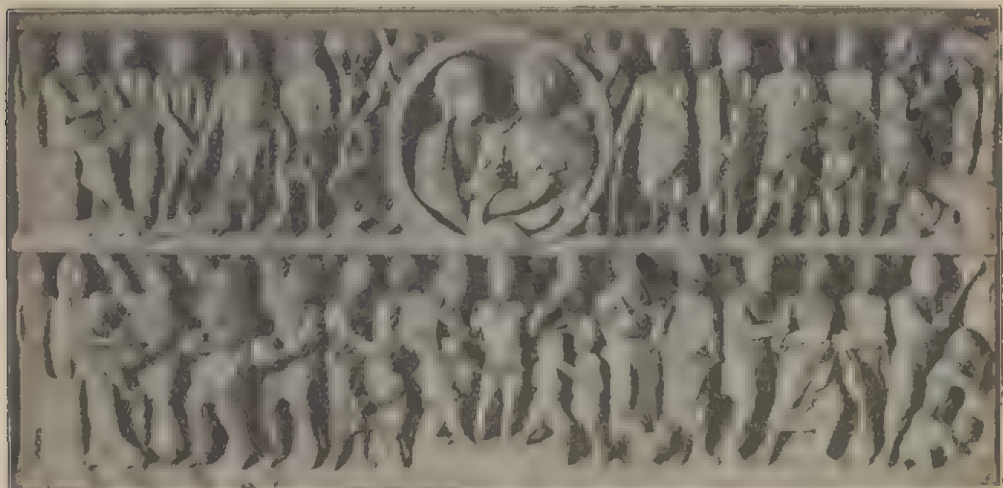
Другой важной художественной провинціей того времени была Малая Азія. Во главѣ малоазійскаго круга, мы, вмѣстѣ съ Стриговскимъ, ставимъ прекрасный мраморный рельефъ Берлинскаго музея съ изображеніями Христа и апостоловъ почти въ натуральную величину. Благородство формъ, которымъ отличается фигура юнаго Спасителя, заставляетъ отнести это, къ сожалѣнію, нѣсколько вывѣтрившееся произведеніе къ IV-му столѣтію, несмотря на присутствіе въ немъ нимба съ крестомъ, появляющагося на Востокѣ раньше, чѣмъ на Западѣ. Христосъ, въ позѣ античнаго оратора, стоитъ между двумя апостолами въ увѣнчанной фронтономъ нишѣ; словно чекаленные, обработанные сверломъ колошки и антаблементы этой ниши позволяютъ привести въ связь съ Малой Азіей также и найденные на Западѣ памятники пластики съ подобными архитектурными формами.

Въ Константинополѣ, ближайшимъ образомъ зависѣвшимъ отъ Малой Азіи, сохранились богатые фигурами рельефы на четырехъ сторонахъ воздвигнутаго Феодосіемъ, въ 390 г., пьедестала египетскаго обелиска, на которыхъ изображены въ неподвижныхъ позахъ церемоніи, и фрагменты спиральныхъ рельефовъ съ колонны Аркадія, историческаго содержанія (ср. выше, стр. 36). Но особенно любопытны два, обвитыхъ свѣжо и натурально извивающей виноградной лозой, барабана колонны въ Константинопольскомъ музеѣ, съ очень жизненными изображеніями животныхъ и уже нѣсколько схематичными человѣческими фигурами, напр. въ „Крещеніи“. Въ противоположность сирийско-египетскому кругу, Малая Азія и Константинополь образуютъ кругъ, который впервые можно назвать византійскимъ въ тѣсномъ смыслѣ слова; къ этому кругу въ занимающую насъ эпоху должно причислить и Старую Грецію.

На Западѣ, какъ на главные памятники древне-христианской пластики, слѣдуетъ указать прежде всего на сохранившіеся въ большомъ количествѣ саркофаги. Заботясь объ ихъ художественности, христіане, какъ раньше и язычники, старались украшать и освящать послѣдніе тѣсные пріюты своихъ дорогихъ покойниковъ, и хотя художественные саркофаги иногда были заказываемы въ чужихъ краяхъ, однако большинство изготовлялось въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ они употреблялись.

Римъ чрезвычайно богатъ древне-христианскими мраморными гробницами, лицевыя стороны которыхъ, какъ доказалъ это Свобода, носятъ на себѣ слѣды нѣкогда бывшей на нихъ раскраски или позолоты. Главная сторона римскихъ саркофаговъ обыкновенно подраздѣлена на компартименты и украшена рельефами такимъ образомъ, что все свободное пространство вполне занято симметричными изображеніями. Въ срединѣ часто помѣщаются главныя изображенія, или же поясные портреты умершихъ въ

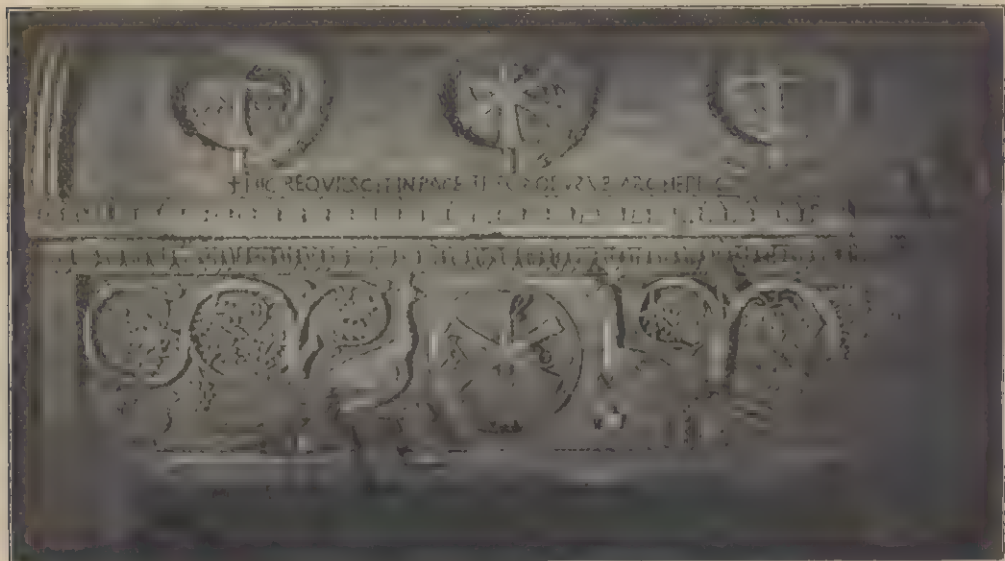
кругломъ обрамленіи, по угламъ — соответствующія другъ другу зданія, деревья, парадныя стѣданища или декоративныя флгуры. Изображенія нерѣдко слѣдуютъ одно за другимъ безъ перерыва, такъ что границы отдѣльныхъ сюжетовъ опредѣляешь скорѣе умомъ, чѣмъ глазомъ. Но часто рельефъ расчлененъ въ вертикальномъ направленіи, обыкновенно посредствомъ аркавъ, а иногда деревьевъ; нерѣдко встрѣчается и горизонтальное расчлененіе, дающее два яруса изображеній. Въ выполненныхъ высокимъ рельефомъ украшеніяхъ послѣ-константиновскихъ саркофаговъ все еще замѣтны отголоски античнаго искусства. Крылатые маленькіе гении держатъ круглыя рамы портретовъ; Амуръ обнимается съ Психеей; „Солъ“ и „Луна“ (солнце и мѣсяць) парятъ на небѣ. На



Римскій христианскій саркофагъ, въ Латеранѣ. Съ фотографии братьевъ Аллипари, во Флоренціи.

одномъ саркофагѣ Арльскаго музея мы видимъ Диоскуровъ, символизирующихъ собою вѣрность. Христіанскія изображенія, безусловно преобладающія, начинаются, какъ мы видѣли (ср. стр. 17), „Добрымъ Пастыремъ“ и другими символами, затѣмъ въ существенныхъ чертахъ своихъ примыкаютъ къ катакомбному циклу и мало-по-малу превращаются въ цѣлые ряды композицій на библейскія темы. На саркофагахъ появляются теперь сюжеты, чуждые катакомбной живописи; изъ Ветхаго Завѣта берется, напр., Сотвореніе человѣка, Изгнаніе прародителей изъ Рая и Взятіе на небо пророка Іліи, изображенное на боковой сторонѣ одного римскаго саркофага, хранящагося въ Дуврскомъ музеѣ; изъ Новаго Завѣта, напр., Христосъ во храмѣ, Лобзаніе Іуды и Вознесеніе Господне, связанное, на одномъ ватиканскомъ саркофагѣ, съ изображеніемъ неба въ видѣ дуги надъ головою человѣческой флгуры, олицетворяющей собою землю. Однако Распятіе еще отсутствуетъ и на этихъ саркофагахъ, большинство которыхъ относится къ 350—500 гг. по Р.Х. Всѣ саркофаги VI-го вѣка отличаются уже бѣдностью или грубостью формъ.

Весьма любопытенъ изданный Гризаромъ саркофагъ Юлія Басса (см. табл. 10), хранящійся въ сумѣ акъ Ватиканскихъ Гrottoвъ. Въ имѣющейся на немъ надписи указанъ 359-й годъ, но, по мнѣнію Ригля, не годъ изготовленія саркофага, который вѣроятно древнѣе, а годъ погребенія въ него покойника. Украшающія его рельефныя изображенія, расположенныя въ два ряда, одинъ надъ другимъ, и отдѣленныя другъ отъ друга витыми колонками, представляютъ фигуры еще хорошей работы и благородныхъ пропорцій. Въ верхнемъ среднемъ полѣ сидитъ на престолѣ юный Спаситель; подъ его стопами—небо, изображенное



Саркофагъ св. Феодора въ церкви S. Apollinare in Classe, въ Равеннѣ. Съ фотографии Д. Риччи, въ Равеннѣ.

въ видѣ покрывала, дугообразно надувающагося надъ головою небеснаго бога. Въ нижнемъ среднемъ полѣ представленъ въѣздъ Спасителя въ земной Іерусалимъ.

Изъ прочихъ римскихъ саркофаговъ укажемъ на болѣе поздній саркофагъ Латеранскаго музея (по указателю Фикера № 104), нѣкогда находившійся въ церкви св. Павла (см. рис. на стр. 73). Средину верхней полосы занимаетъ круглая рама съ портретами супружеской четы, для которой саркофагъ былъ предназначенъ. Библейскія сцены, обнаруживающія уже нѣкоторый параллелизмъ въ чередованіи ветхозавѣтныхъ сюжетовъ съ новозавѣтными, слѣдуютъ какъ въ верхнемъ, такъ и въ нижнемъ ряду, одна за другою непрерывно; разграниченіе одной сцены отъ другой состоитъ единственно въ томъ, что ихъ смежныя фигуры повернуты спиною другъ къ другу.

Христианскими художественными произведеніями разсматриваемаго рода внѣ Рима особенно богата Южная Франція. Эти произведенія



История искусства. II

Табл. 10 Саркофаг Юнія Басса. въ Ватиканскихъ Гротахъ, въ Римѣ

Съ фотографии Данзена, въ Римѣ.

Т-во «Дружество» въ С. П.

прославлены изданіями Ле-Блана, проложившаго путь къ ихъ изученію. Въ одномъ Арлѣ находитея 79 христіанскихъ саркофаговъ, близко похожихъ на римскіе, тогда какъ 16 тулузскихъ и 8 нарбоннскихъ саркофаговъ отличаются отъ первыхъ своей суживающейся книзу формой. Но и въ Италіи древне-христіанскіе саркофаги сохранились не въ одномъ Римѣ. Ихъ одиннадцать въ пизанскомъ Кампо-Санто. Многочисленны и своеобразны саркофаги Равенны. Уже они одни убѣждаютъ въ невозможности смотрѣть на равеннское искусство, какъ на отпрыскъ римскаго. Въ ихъ общей формѣ прежде всего бросаются въ глаза высокія крышки, напоминающія собою гонтовыя или бревенчатыя кровли; они часто украшены монограммами, крестами или вѣнками. Затѣмъ, въ ихъ изображеніяхъ нѣтъ римской скученности. Библейскія сцены, состоящія изъ небольшого числа симметрично расположенныхъ фигуръ, обыкновенно разбѣяны по гладкой поверхности плиты, причемъ выборъ сюжетовъ очень ограниченъ. Часто, въ срединѣ передней стороны изображенъ только стоящій или возсѣдающій на тронѣ Спаситель, къ которому съ обѣихъ сторонъ подходятъ святые со свитками или вѣнками въ рукахъ, покрытыхъ краемъ одежды; все пространство рельефа ограничено пальмами и характеризуемо, какъ отрѣзокъ вселенной. На боковыхъ сторонахъ бывають иногда представлены, какъ, напр., въ одномъ саркофагѣ равеннскаго музея, библейскія событія. Мѣсто самого Спасителя часто заступаетъ стоящій на холмѣ Агнецъ Божій; въ такомъ случаѣ, святыхъ по сторонамъ Спасителя замѣняютъ агнята, какъ, напримѣръ, мы видимъ это на саркофагѣ мавзолея Галлы Плацидіи. Но вмѣсто Агнца нерѣдко изображенъ просто крестъ или монограмма имени Христова, какъ, напр., на саркофагѣ св. Θεодора въ церкви св. Аполлинарія инъ-Классе, гдѣ, сверхъ того, вмѣсто агнятъ изображены павлины, а вмѣсто пальмъ — вьющіяся виноградныя лозы (см. рис. на стр. 74). Равеннскіе саркофаги съ фигурными композиціями вообще древнѣе украшенныхъ одними символами. По нимъ лучше всего видно, какъ быстро падала пластика послѣ эпохи расцвѣта Равенны.

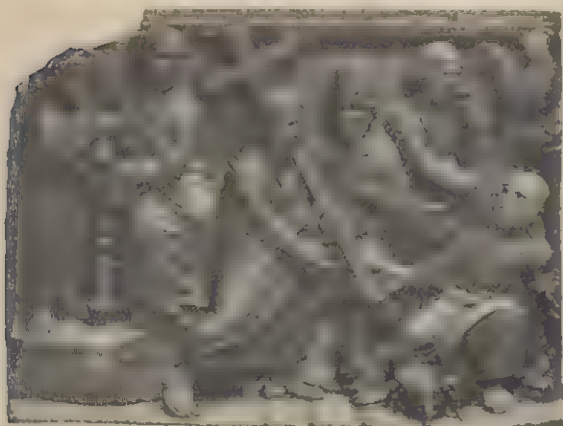


Диптихъ консула Феликса 420-го года. въ Парижской Национальной Библиотекѣ По Вентури.

Тѣсно ограниченную, хотя и богатую саму по себѣ художественную область пластики представляетъ мелкая древне-христіанская рѣзьба изъ слоновой кости, среди продуктовъ которой главную роль играютъ двойныя доски (диптихи), отдѣльныя пластинки и прямоугольныя или круглыя ящички. Штульфаутъ пробовалъ распредѣлить важнѣйшія изъ до-

шедших до насъ ранне-христианскихъ издѣлій изъ слоновой кости по школамъ римской, миланской, равеннской и монцской. Но это дѣленіе нельзя установить на самомъ дѣлѣ. Идти по лабиринту изслѣдованія этой области въ настоящее время всего надежнѣе подъ руководствомъ Гревена и Фега.

Изъ диптиховъ, внутреннія стороны которыхъ предназначались для письма, а внѣшнія были украшаемы рѣзбою, такъ называемые консульскіе диптихи были наслѣдіемъ языческаго Рима. Консулы и другія правительственные лица раздаривали подобные, украшенные ихъ портретами диптихи въ торжественные и праздничные дни. Къ 406 г. отно-



Пилать, передающій Христа народу, рѣзанный на слоновой кости рельефъ въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ.

сится диптихъ консула Аниція Проба, въ ризницѣ аостскаго собора, къ 420 г. — доска отъ диптиха консула Феликса, въ Парижской Национальной Библіотекѣ (см. рис. на стр. 75). На этой доскѣ представленъ дородный сановникъ, въ парадной одеждѣ, стоящій между занавѣсками балдахина; V-му столѣтію, вѣроятно, принадлежать также четыре извѣстныхъ пластинки Британскаго музея, составляющія части ящика, съ изображеніями поучающаго Христа, Суда Пилата (см.

рис. на этой стр.), Распятія и Воскресенія; большеголовыя и приземистыя фигуры расположены тѣмъ неменѣе довольно хорошо. По нашему мнѣнію, эти рельефы скорѣе римскаго, чѣмъ греческаго происхожденія. Этимъ и другимъ подобнымъ произведеніямъ можно противопоставить диптихъ Галлы Пладины, въ соборной ризницѣ Монцы, съ его длинными и тонкими фигурами, исполненный, очевидно, на другой, болѣе близкой къ греческому Востоку почвѣ. Вообще, уже а priori можно заключить, что рѣзба на слоновой кости произошла изъ Африки, родины этой кости, и ведетъ свое начало не изъ Рима, а съ Востока. Лучшія издѣлія этого рода, если они даже и римскаго происхожденія, сработаны, несомнѣнно, руками греческихъ мастеровъ; образцомъ можетъ служить, напр., великолѣпная пластина мюнхенскаго Национальнаго музея, въ нижней части которой изображены Жены мученицы у Гроба Господня, а наверху, справа, Вознесеніе Христово.

Настоящимъ греко-восточнымъ духомъ вѣетъ отъ драгоценной габлетки Британскаго музея, V-го вѣка (см. рис. на стр. 77), изображающей крылатого ангела, печальнѣе-мощную и вмѣстѣ съ тѣмъ

очень натуральную фигуру, стоящую на ступеняхъ роскошно-орнаментированной полукруглой ниши. Часто упоминаемый диптихъ Берлинскаго музея, съ изображеніями на одной доскѣ бородатого Спасителя между апостолами Петромъ и Павломъ (см. рис. на стр. 78), а на другой Богоматери, сидящей на престолѣ между крылатыми ангелами, принадлежитъ VI-му вѣку и близокъ по стилю къ равеннскому епископскому сѣдалищу (ср. стр. 70).

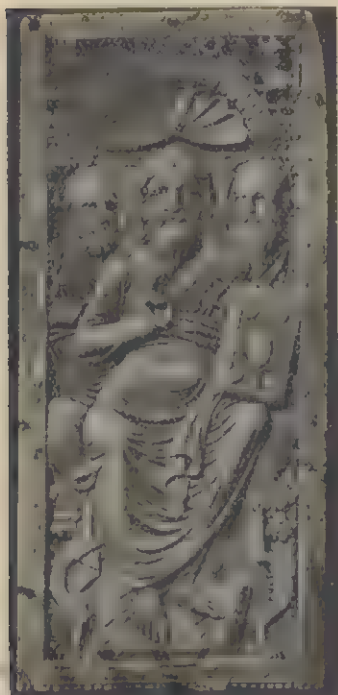
Еще рядъ подобныхъ произведеній можетъ быть, съ значительной степенью вѣроятности, включенъ въ сирийско-египетскій кругъ. Сирийско-египетскою обыкновенно признають, напр., небольшую овальную коробку слоновой кости въ Берлинскомъ музеѣ, съ рельефами, изображающими эпизоды юныхъ лѣтъ Спасителя. Во главѣ эллинистическо-александрійскихъ издѣлій подобнаго рода должно поставить знаменитую „пиксиду“ Берлинскаго музея, относящуюся къ IV-му столѣтію; на одной ея сторонѣ тонкимъ рельефомъ изображенъ юный Спаситель среди апостоловъ, на другой — Жертвоприношеніе Исаака. Къ числу лучшихъ эллинистическо-александрійскихъ издѣлій нѣсколько болѣе поздняго времени принадлежитъ много разъ описанная доска императорскаго диптиха въ Луврскомъ музеѣ, происходящая изъ коллекціи Барберини, въ Римѣ, съ изображеніемъ императора — вѣроятно, Константина Великаго — верхомъ на конѣ, какъ побѣдителя въ борьбѣ за святую вѣру. Александрійско-византійскимъ можно признать рельефъ триресскаго собора, представляющій перенесеніе мощей въ одну изъ константинопольскихъ церквей; уже египетско-коптскою признаетъ Стриговскій рѣзную „доску Христа“ равеннскаго музея, съ очень вытянутыми фигурами. И въ этой области научное изслѣдованіе еще далеко не сказало своего послѣдняго слова.



Крылатый ангелъ, изображенный на слоновой кости рельефъ въ Византійскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. Съ фотографіи.

Древне-христіанскія металлическія издѣлія, имѣющія художественное значеніе, встрѣчаются рѣже, чѣмъ хорошая рѣзба изъ кости. Среди серебряныхъ сосудовъ почетное мѣсто занимаетъ открытый всего въ 1894 г. четырехугольный сосудъ церкви Санъ-Назаро, въ Миланѣ, справедливо приписываемый Гревеномъ эллинистическому Востоку. На крышкѣ изображенъ Спаситель между хлѣбами и рыбами, по четыремъ сторонамъ — Богоматерь и три ветхозавѣтныя сцены, еще паоловину въ перспективной манерѣ. Великолѣпная ранне-христіанская бронзовая медаль, принадлежащая христіанскому музею Ватикана (см. рис. на стр. 79), изображаетъ характерныя головы ап. Петра, съ короткими волосами, и ап. Павла, съ лысою головою. Одна изъ самыхъ красивыхъ бронзовыхъ лампъ разсматриваемаго времени, имѣющая видъ

судна съ парусомъ, находится въ музеѣ Уффици, во Флоренціи. Кормчіи этого судна символизируютъ собою Христа; на носу стоитъ молящійся матросъ. Упадокъ и измѣненіе формъ въ произведеніяхъ прикладного искусства происходятъ вездѣ по тѣмъ же законамъ, какъ и въ большихъ, чисто-художественныхъ произведеніяхъ. Только тамъ, гдѣ новый міръ формъ сталкивается со старымъ, мы въ правѣ ожидать новыхъ откровеній. Поэтому намъ надо окинуть бѣглымъ взглядомъ еще германскій Сѣверъ, шедшій своимъ собственнымъ путемъ именно въ этой области.

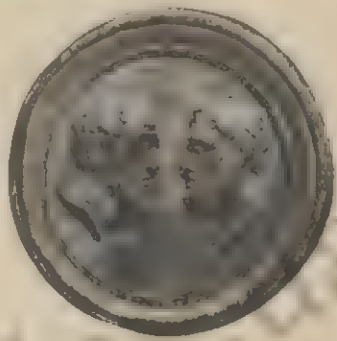


Снахотель съ апостолами Петромъ и Павломъ, древне-христианскій рельефъ на слоновой кости, въ Берлинскомъ музеѣ. Съ фотографіи этого музея.

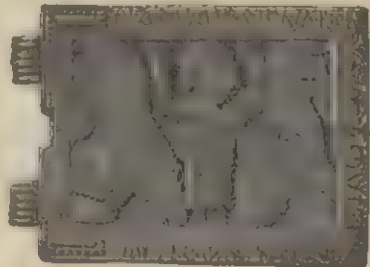
Въ германскихъ металлическихъ издѣліяхъ этой поры, служившихъ христианскимъ цѣлямъ, христианскіе символы и фигурныя изображенія лишь изрѣдка примѣшиваются къ знакомымъ намъ уже изъ перваго тома (ср. стр. 623 и сл.) орнаментальнымъ мотивамъ языческой эпохи меровингскаго искусства. Съ одной стороны, для украшенія металлическихъ бляхъ употребляется роскошная, но грубая, явившаяся вѣроятно въ сассанидскомъ царствѣ, ячеистая глазурь (verroterie cloisonnée), въ которой узоръ обыкновенно составленъ изъ красныхъ камней или стекловидныхъ частей, раздѣленныхъ металлическими перегородками, съ другой стороны, по нашему мнѣнію, древне-германская, неправиль-

ная ленточная или ременная плетенка съ головами животныхъ, на ряду съ которой появляются трехугольники, ромбы, круги, диски, розетки и новый видъ плетенья съ широкими петлями, тогда какъ лиственный орнаментъ, неудачно подражающій античному, встрѣчается только у меровингскихъ франковъ, притомъ лишь наканунѣ каролингской эпохи. Къ концу VI-го столѣтія относится богато-украшенная красными камнями золотая корона лангобардской королевы Теодолинды, въ ризницѣ монцскаго собора; VII-му вѣку принадлежатъ родственныя по стилю вестготскія короны въ музеѣ Клюни, въ Парижѣ, и въ Королевскомъ Арсеналѣ (Armoria Real), въ Мадридѣ. Въ меровингскихъ могилахъ находятъ, съ одной стороны, плоскіе христианскіе кресты, покрытые древними языческими орнаментами, съ другой — бляхи обычнаго вида, украшен-

ныя древне-христіанскими фигурными изображеніями. Насколько безформенно выполнялись эти послѣднія, показываетъ, напримѣръ, изображеніе Даніила во рву львиномъ на одной бляхѣ, найденной въ могилахъ Лавиньи (см. рис. на этой стр.); по принципъ симметричнаго заполнения четырехугольной поверхности и здѣсь соблюденъ съ непарушимой послѣдовательностью. Особенно знамениты издѣлья золотыхъ дѣлъ мастерства, принадлежащія той части франкскаго государства меровинговъ, которая входитъ теперь въ составъ Франціи. Епископы соперничали здѣсь съ королевскимъ дворомъ въ украшеніи церквей драгоценностями. Этого мало: въ лицѣ св. Элигія, епископа нойонскаго (588—659), мы встрѣчаемъ здѣсь художника, пользовавшагося большою славою. Золотыхъ дѣлъ мастера до сего времени считаютъ его своимъ покровителемъ. До самой французской революціи еще сохранялись великолѣпныя произведенія, вышедшія изъ его рукъ, напр., чаша церкви Шелльскаго аббатства, близъ Парижа. Шедеврами св. Элигія были балдахины надъ гробницами св. Мартина въ Турѣ, св. Геновевы въ Парижѣ и св. Діонисія въ Сентъ-Дени. Изъ еще существующихъ произведеній св. Элигію приписывается нижняя половина трона Дагоберта I, въ Парижской Національной Библіотекѣ. Кромѣ того, во многихъ церквахъ сѣверо-восточной Франціи сохранились алтарныя украшенія (retables) и мощехранительницы, въ которыхъ отражается его художественное направленіе. На нихъ также довольно часто встрѣчаются псуклюжія фигуры, но вообще всѣ они стоять на почвѣ меровингской орнаментики. Уже произведенія этого рода заставляютъ насъ предчувствовать, что призваніемъ Средней Европы было поставить христіанское искусство лицомъ къ лицу съ новыми задачами.



Бронзовая медаль съ изображеніемъ ап. Петра и Павла, въ Ватиканскомъ Христіанскомъ музеѣ, въ Римѣ. По А. Вентури.



Даніиль между двумя львами, металлическое украшеніе меровингской эпохи. По Л. Линденшмиту

Исторія христіанскаго искусства до VIII-го столѣтія напоминаетъ намъ собою „бѣлую ночь“ тѣхъ странъ, гдѣ вечерняя заря сливается съ утренней. Вечерняя заря римско-эллинистическаго искусства была, вмѣстѣ съ тѣмъ, утренней зарей искусства христіанскаго. Въ послѣ-константиновскую эпоху главные европейскіе центры, Римъ, Константинополь, Миланъ и Равенна, въ теченіи нѣкотораго времени держатся особнякомъ одинъ отъ другого, разработывая каждый посвоему художественныя вліянія, идущія съ эллинистическаго и дальняго Востока. Что

Римъ, духовная столица христіанскаго міра, не принимать никакого участія въ образованіи христіанскаго искусства, конечно, невѣроятно; достаточно одного взгляда на римскія катакомбы, базилики, мозаики и саркофаги, чтобы остеречь насъ отъ недооцѣнки художественныхъ заслугъ Вѣчнаго Города. Но изъ того обстоятельства, что въ Римѣ, послѣ его двухтысячелѣтняго, почти непрерывнаго духовнаго владычества надъ міромъ, больше всего сохранилось памятниковъ древне-христіанскаго искусства, было бы ошибочно дѣлать выводъ, что Римъ въ разсмотрѣнное нами время былъ исходнымъ пунктомъ и главнымъ средоточіемъ художественнаго движенія. Причины, побуждавшія римскихъ императоровъ переселяться въ Миланъ, Равенну, Константинополь, мѣшали Риму удерживать за собою руководство въ искусствѣ; съ другой стороны, то обстоятельство, что Константинополь сдѣлался главнымъ политическимъ центромъ имперіи, легко объясняетъ намъ, почему именно здѣсь, на берегахъ Босфора, Золотого Рога и Мраморнаго моря, художественные импульсы, шедшіе изъ Малой Азіи, Сиріи и Египта, всего раньше и рѣшительнѣе привели къ тѣмъ преобразованіямъ формъ, которыя создали византійскій стиль, а потомъ положили на Западѣ начало романскому стилю.

Вторая книга.

Христіанское искусство ранняго средневѣковья, съ VIII-го по XI-ое столѣтіе.

I. Искусство христіанскаго Востока ок. 700—1050 гг.

1. Введеніе.—Византійское зодчество этой эпохи.

Новый періодъ, который мы назовемъ, въ противоположность христіанской древности, раннимъ средневѣковьемъ, постепенно смѣнялъ собою старый. Онъ былъ обусловленъ и ограниченъ—послѣ того, какъ побѣда ислама окончательно подавила эллинизмъ передне-азіатскихъ и египетскихъ культурныхъ центровъ, погрузившійся уже въ древне-христіанскую эпоху въ „объятія Востока“, — въ Византіи могуществомъ и пышностью македонской династіи, а на Западѣ Европы—блестящимъ главенствомъ каролингской и оттоновской имперіи. Какъ тамъ, такъ и здѣсь, свѣтскіе и духовные властители сознательно стремились поддерживать связь съ классической древностью, ослабленную тѣмъ направленіемъ, которое приняло христіанское искусство эллинизированнаго, но теперь снова дѣлавшагося самобытнымъ, западно-азіатскаго Востока. То обстоятельство, что все это педшее съ Востока движеніе (на нашъ взглядъ, въ существенныхъ чертахъ правильно охарактеризованное Стриговскимъ) ограничивалось зодчествомъ и орнаментикою, тогда какъ скульптура и живопись, регрессируя и уклоняясь въ сторону, тѣмъ неменѣе не покидали, по крайней мѣрѣ въ отдѣльных формахъ, старой эллинистической основы, будетъ понятно само-собою, если принять въ соображеніе декоративный характеръ поздняго восточнаго искусства. Этотъ процессъ преобразованія архитектуры и орнаментики въ восточномъ духѣ, совершавшійся подъ вліяніемъ материковыхъ странъ Малой Азіи, Сиріи и Египта, въ Византіи былъ уже законченъ (съ сохраненіемъ, насколько было возможно, эллинистической основы) въ то время, когда на Западѣ, воспринимавшемъ восточныя теченія частью чрезъ Константинополь,

частью чрезъ Равенну и Миланъ, частью же, въ чемъ мы согласны съ Стриговекимъ, чрезъ древнюю колонію іонійцевъ, Марсель, новыя формы еще только слагались. Изучая ихъ развитіе, мы не считаемъ возможнымъ совершенно упускать изъ вида эллинистическую традицію, шедшую чрезъ Римъ. Вообще на эволюцію художественныхъ стилей, часто крайне запутанную, мы не можемъ смотрѣть такъ просто и односторонне, какъ нѣкоторые другіе изслѣдователи. Именно въ области каролингскаго и оттоновскаго искусства съ полною ясностью обнаруживаются римско-эллинистическія припоминанія, и именно на почвѣ Рима ранне-христианская восточная традиція, носителями которой были монастыри, слилась потомъ съ особенными, сѣверными элементами въ такъ называемый „романскій“ архитектурный стиль, зачатки котораго замѣтны уже въ концѣ этой эпохи. Тѣмъ неменѣе, знакомство съ искусствомъ ранняго средневѣковья мы должны начать съ Востока.

Потерявъ южныя и восточныя провинціи, отторгнутыя арабами, Византийская имперія въ своихъ новыхъ границахъ стала только крѣпче и сплоченнѣе. Константинополь былъ несомнѣнно самымъ могущественнымъ, богатымъ и пышнымъ европейскимъ городомъ того времени. Его корабли бороздили все моря; его богато-украшенные костюмы опредѣляли моду всехъ городовъ; его шелковыя и золотныя издѣлья наводняли собою все страны, но неприкладное искусство приходило здѣсь въ упадокъ. Насмѣшки побѣдоносныхъ исповѣдниковъ Аллаха надъ почитаніемъ иконъ, принявшимъ характеръ настоящаго идолопоклонства, нашли откликъ и на берегахъ Босфора. Императоры поставили себѣ задачей вернуть народъ къ культу первыхъ временъ христианства, незнавшему иконъ. Левъ Исаврянинъ, съ цѣлью пренятствовать наиболѣе грубымъ проявленіямъ иконопочитанія, въ 726 г. повелѣлъ вѣшать церковныя образа поныне, а въ 728 г. совершенно запретилъ поклоняться имъ; Константинъ V, въ 754 г., приказалъ замазать известкой также церковныя мозаики и фрески, и хотя императрица Ирина, въ 788 г., возстановила почитаніе иконъ, однако большинство императоровъ первой половины IX-го вѣка были такими же иконоборцами, какъ и ея предшественникъ, Левъ IV. Только со смертію императора Теофила (829—842) иконоборство прекратилось, когда вдова этого государя, императрица Теодора, возвратила церквамъ ихъ прежнія святыни. Иконоборство привело все изобразительныя искусства въ одинаково плачевное состояніе. Даже архитектура въ теченіе двухъ столѣтій (659—850) оставалась скованной. Разбила эти цѣпи только могущественная, покровительствовавшая искусству македонская династія (867—1057). При ней все художества воспрянули къ новой жизни. Средневѣковое византийское искусство первой цвѣтущей поры пониманіемъ формъ, богатствомъ красокъ и техническими познаніями превосходило искусства всехъ другихъ европейскихъ странъ.

Уже основатель македонской династіи, Василій I (867—880), строя вновь и реставрируя зданія, содѣйствовалъ развитію обширной дѣятель-

ности во всѣхъ отрасляхъ архитектуры. При немъ и при его преемникахъ, большой императорскій дворецъ въ Константинополь, благодаря новымъ круглымъ заламъ и куполамъ, получалъ все болѣе и болѣе восточный характеръ; въ то же время, въ церковномъ зодчествѣ, старый базиличный стиль, вполнѣ перейдя на Западъ, уступилъ въ Греціи свое мѣсто центральной и полубазиличной системамъ храмоздательства. Пятикупольная система развивалась все дальше и дальше. Но при этомъ нѣкоторыя церкви македонской эпохи (изученіемъ которыхъ мы обязаны, главнымъ образомъ, Шуази, Байе, Стриговскому и Вульффу) сохраняли еще старое расположеніе пространства и распределеніе массъ, тогда какъ въ небольшихъ церквахъ выказывались уже особенности новаго архитектурнаго стиля, получившаго окончательное господство въ послѣдующую эпоху. Въ церквахъ этого новаго направленія, внѣшность расчленена болѣе сложно, а внутренность болѣе изящна. Наружныя стѣны, по образцу церкви св. Ирины (см. стр. 39), возобновленной въ VIII-мъ столѣтіи, оживляются въ Константинополь чередующимися рядами кирпича и тесаннаго камня. Окна превращаются въ узкія, высокія отверстія, перѣдко раздѣленные на два или на три пролета съ полуциркульнымъ верхомъ. Между куполомъ и крышей вставляется цилиндрическій или многогранно-призматическій „барабанъ“, украшенный снаружи аркадой изъ полуколоннъ, связанныхъ циркульными арками; эти послѣднія, вѣнчаясь въ нижній край купола, придаютъ ему зубчатый и волнистый видъ. Во внутренности, попрежнему богато украшенной мозаиками, преобладаетъ крестообразная форма, подчеркнутая коробовыми сводами и обусловленная четырьмя свободно-стоящими главными подпорами средняго купола (разстояніе между ними равнялось ширинѣ абсиды); при небольшихъ размѣрахъ зданія, эти подпоры уже не состоятъ изъ массивныхъ четырехгранныхъ столбовъ, перѣдко соединяющихся съ окружными стѣнами, а превращаются большею частью въ стройныя колонны.

Сооруженій этого рода сохранилось въ Константинополь чрезвычайно мало. Отъ константинопольскихъ дворцовъ осталась только великолѣпная трехэтажная развалина со стройными полуциркульными арками, извѣстная теперь подъ названіемъ Текфуръ-Серай. Ея наружныя стѣны облицованы краснымъ кирпичомъ и плитами желтовато-бѣлаго мрамора, образующими красивые узоры. Мы не будемъ возвращаться къ подземнымъ водоемамъ, колонны которыхъ въ эту эпоху обыкновенно увѣнчаны



Ионическая капитель со скошенными сторонами македонской эпохи Константинополя. По Л. Стриговскому.



Планъ монастырской церкви въ Скрипу, въ Бессіи. По Л. Стриговскому.

такъ называемой „іонической импостной канителью“ (см. рис. на стр. 83), въ которой іоническая, снабженная волютами подушка придавлена импостомъ.

Древнѣйшая изъ сохранившихся церквей (873—874) македонскаго времени находится въ Скрицу, въ Беотіи. Два взаимно-пересекающихся коробовыхъ свода подчеркиваютъ, какъ въ ея вѣнчости, такъ и во внутренности, общую крестообразную форму плана; подобно почти всеѣмъ македонскимъ церквамъ этого времени, она имѣетъ три абсиды, но куполь у нея только одинъ, съ восьмиграннымъ снаружи и цилиндри-



Западная сторона церкви Θεοτοκοςъ, въ Константинополѣ. По Зальценбергу.

ческимъ внутри барабаномъ, возвышающимся надъ средокрестіемъ (см. рис. на стр. 83). Это—типичная крестообразная купольная церковь. Можно, вмѣстѣ съ Вульфомъ, принять, что и нѣкоторыя „купольныя базилики“, которыя мы встрѣчали (см. выше, стр. 31) въ предшествовавшую эпоху на малоазіатской почвѣ, были воздвигнуты лишь наканунѣ разсматриваемаго нами періода, а главное сооруженіе въ этомъ родѣ, церковь Успѣнія Богородицы (Κοιμνησις) въ Никее, принадлежитъ самому македонскому времени. Эта церковь, съ ея перекрытыми коробовымъ сводомъ боковыми кораблями и съ обширнымъ нартексомъ, представляетъ собою главный образецъ полубазиличныхъ купольныхъ церквей.

Къ началу XI-го столѣтія относится великолѣпнѣйшая изъ всеѣхъ византійскихъ церквей Греціи—главная церковь знаменитаго монастыря

св. Луки въ Стиридѣ, въ Фокидѣ, здание, которому Шульцъ и Барнсли посвятили специальное сочиненіе; полуостатѣиъ позже построена церковь монастыря въ Дафни, близъ Аѳинъ, изданная Г. Миллѣ. Обѣ эти церкви увѣнчаны огромными, въ ширину всѣхъ трехъ абсидъ, куполами, покоющимися на восьми столбахъ, связанныхъ системой контрфорсовъ въ одно массивное и прочное цѣлое.

Подобную конструкцію мы находимъ въ церкви св. Никодима, въ Аѳинахъ (1045), главный куполь которой окруженъ двѣнадцатью малыми куполами. Переходное мѣсто между старой и новой системами занимаетъ



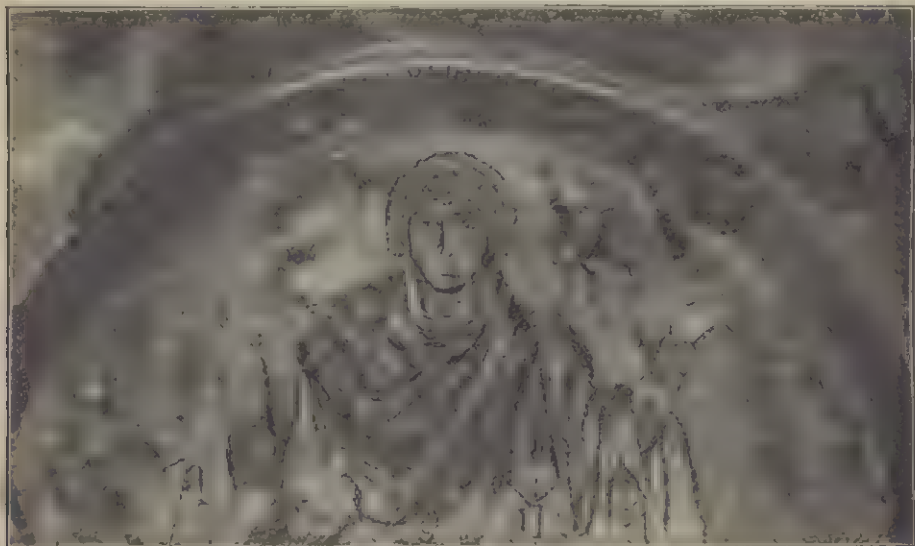
Интерьеръ, подпопается Христу, сидящему на престолѣ. Мозаика въ нартексѣ храма св. Софій въ Константинополѣ. По Зальценбергу.

любознательная, изданная впервые Стриговскимъ церковь Неа-Мони, на остр. Хиосѣ, построенная между 1042 и 1056 гг. Система восьмиугольных подпоръ, характеризующая внутренность церквей монастыря св. Луки и монастыря Дафни, здѣсь отсутствуетъ, или, точнѣе сказать, выражена посредствомъ восьми паръ прислоненныхъ къ главнымъ стѣнамъ двойныхъ колоннъ, поставленныхъ другъ на друга. Куполь лежитъ прямо на четырехугольныхъ окружной стѣны, всю ширину которой съ восточной стороны занимаютъ три абсидныя ниши.

Болѣе изящный стиль представленъ въ Константинополѣ церковью Богородицы, „Агіа Θεοτοκοςъ“ (см. рис. на стр. 84), сооруженной, по мнѣнію Шуази, Байе и др., въ IX-мъ столѣтіи. Здѣсь, барабанъ средняго купола поддерживаютъ четыре круглыя колонны, соединенныя арками; въ основаніи его—четыре паруса; три болѣе низкихъ купола вмяются надъ нартексомъ; абсида открывается наружу аркадою, барабаны куполовъ укра-

шенны снаружи также аркадами; облицовка стѣнъ — двучѣтная. Въ небольшой старой кафедральной церкви Панагіа-Горгопико, въ Аѳинахъ, уже выказываются многія особенности новаго стиля. Изъ другихъ аѳинскихъ церквей, вполне выражаютъ его красиво-расчлененная церковь Капникарая и церковь Θεοτοκοςъ (Богоматери), но образцовымъ памятникомъ этого стиля должна быть признана малая церковь того же названія въ монастырѣ св. Луки, въ Фокидѣ, высокій купольный барабанъ которой особенно граціозно возвышается на парусахъ, поддерживаемыхъ колоннами.

Въ македонское время начинаютъ основываться монастыри на далеко вдающейся въ море святой Аѳонской горѣ, занимающей одну изъ кося



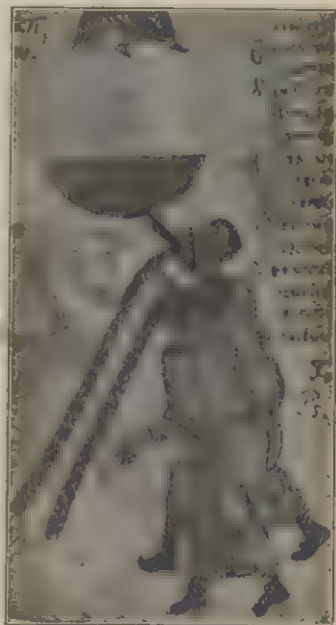
Молящаяся Богоматерь. Мозаика въ церкви Кэймесисъ, въ Никей. По О Вульфъ.

Халкидскаго полуострова. Главныя зданія двадцати аѳонскихъ монастырей, въ которыхъ еще и теперь продолжаетъ существовать византійское искусство, обыкновенно окружены, по показанію Генриха Брокгауза, четырехугольнымъ дворомъ; его средину, въ противоположность западнымъ монастырямъ, занимаетъ отдѣльно стоящая купольная церковь, спеціальнѣйшій типъ которой сложился, однако, уже нѣсколько позже.

2. Византійская живопись между 717 и 1057 гг.

Живопись и скульптура пострадали отъ иконоборства, разумѣется, гораздо больше, чѣмъ архитектура. Живопись укрылась за стѣны монастырей, но и тутъ не была въ полной безопасности отъ гонителей иконъ. Тѣмъ неменѣе, нѣкоторыя изъ дошедшихъ до насъ мозаикъ, по изслѣдованіямъ Смирнова и Вульфа, повидимому, восходятъ ко времени иконоборческихъ императоровъ изъ дома Льва Исаврянина (717—807).

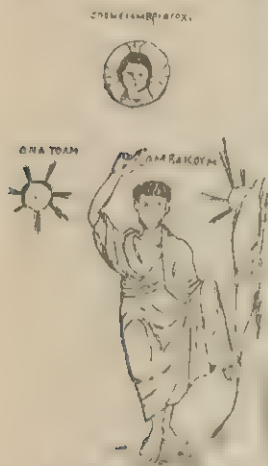
При императрицѣ Иринѣ (797—802), на нѣкоторое время прекратившей гоненіе на иконы, исполнены мозаики въ алтарномъ пространствѣ церкви св. Софіи, въ Θεσσαλονικαῖαхъ. Какъ въ большинствѣ византийскихъ церквей, въ абсидѣ этой церкви представлена сидящая на украшенномъ драгоценными камнями тронѣ Божія Матерь, съ Младенцемъ на рукахъ. Вѣроятно немногимъ позже изготовлена мозаика алтарнаго пространства въ церкви Успенія Богородицы, въ Никее, относимая Дилемъ только къ XI-му вѣку. Какъ исключеніе, здѣсь въ абсидной мозаикѣ Богоматерь изображена не сидящей, а стоящей и прижимающей Младенца къ своей груди; по ту и другую стороны отъ нея — длинныя фигуры крылатыхъ ангеловъ, облеченныхъ въ узорчатую одежду и славословящихъ Господа. Большой свѣжестью, ясностью и чистотою рисунка, правильною моделировкой и болѣе живымъ колоритомъ отличаются мозаики времени Василия I — такъ называемаго византийскаго „ренессанса“ послѣдней четверти IX-го столѣтія. Къ ихъ числу принадлежатъ, какъ это выясняется все больше и больше, великолѣпныя мозаики храма св. Софіи въ Константинополѣ, прежде всего, часто упоминаемая и воспроизводимая мозаика нартекса (см. рис. на стр. 85), въ которой изображенъ, у ногъ сидящаго на престолѣ Спасителя, колѣнопреклоненный бородатый императоръ, въ коронѣ, съ распростертыми руками; подлѣ Спасителя, въ круглыхъ медальонахъ, помѣщены погрудные, благородные по стилю, лики Богоматери и архангела Михаила. Затѣмъ, сюда же относится мозаика купола въ ессалоникійской церкви св.



Хвастуны, изъ Хлудовской Псалтири въ Никольскомъ мѣстѣ, подѣ Москвой. По I. I. Тиханену

Софіи; въ срединѣ представленъ возносящійся на небо Спаситель, а вокругъ него, по краю купола, Богоматерь, апостолы и ангелы, въ позѣ орантовъ. Благородныя фигуры и полныя экспрессіи лица характеризуютъ и эту художественную и внутренне одухотворенную композицію. Образцомъ монументальнаго византийскаго искусства X-го вѣка служить, прежде всего, обширное (оконченное уже въ началѣ XI-го столѣтія) мозаичное украшеніе, покрывающее внутренность главной церкви упомянутаго выше монастыря св. Луки, въ Фокидѣ. И здѣсь, въ абсидѣ изображена Царица Небесная, сидящая на роскошномъ престолѣ. Въ срединѣ главнаго купола красовалась (теперь погибшая) суровая и величавая фигура Христа-Вседержителя; сонмъ апостоловъ, архангеловъ, святыхъ епископовъ и монаховъ и здѣсь окружаетъ Владыку вселенной. Въ нартексѣ, поясныя изображенія угодниковъ Божіихъ и гигантскія фигуры апостоловъ чередуются со

сценами уничиженія и славы Господнихъ; надъ входной дверью помѣщено снова изображеніе Христа-Вседержителя. Строгая послѣдовательность задуманнаго ряда композицій и глубокій золотой фонъ объединяють отдѣльныя изображенія въ величественное идейное и художественное цѣлое, какъ съ внутренней, такъ и съ внешней стороны. Въ нѣкоторыхъ мозаикахъ еще отражается традиція лучшихъ временъ македонской династіи; но ихъ стиль вообще угловатѣе, жестче, неповоротливѣе. Черные контуры фигуръ болѣе грубы, компоновка сценъ крайне неумѣлая, на лицахъ застыло печальное выраженіе. Въ изображеніяхъ постепенно начинаетъ преобладать мрачный, аскетическій характеръ. Къ 1025 году, какъ указалъ Диль и подтвердили потомъ изслѣдованія Вульфа, относятся мозаики нартекса въ церкви Успенія Богородицы, въ Никей: надъ порталомъ, полуфигура оранты съ воздѣтыми руками (изображающая, очевидно, Богоматерь) имѣетъ еще довольно чистыя формы, съ миндалевиднымъ разрѣзомъ глазъ, зрачки которыхъ полузакрыты верхними вѣками (см. рис. на стр. 86); въ срединѣ плоскаго купола—золотой крестъ, въ парусахъ — евангелисты, въ круглыхъ медальонахъ надъ ними—Христосъ, Іоаннъ Креститель и двое святыхъ. Въ этихъ послѣднихъ изображеніяхъ упадокъ формъ выказывается уже съ достаточной ясностью. Наконецъ, самому концу македонской эпохи [1042—1056] принадлежатъ мозаики церкви Неа-Мони, на о-въ Хиосъ. Въ абсидѣ представлена Богоматерь, стоящая (какъ исключеніе) безъ Младенца, въ позѣ оранты; въ куполѣ—Христосъ-Вседержитель, на парусахъ — сидящіе фигуры евангелистовъ и шестикрылые серафимы.



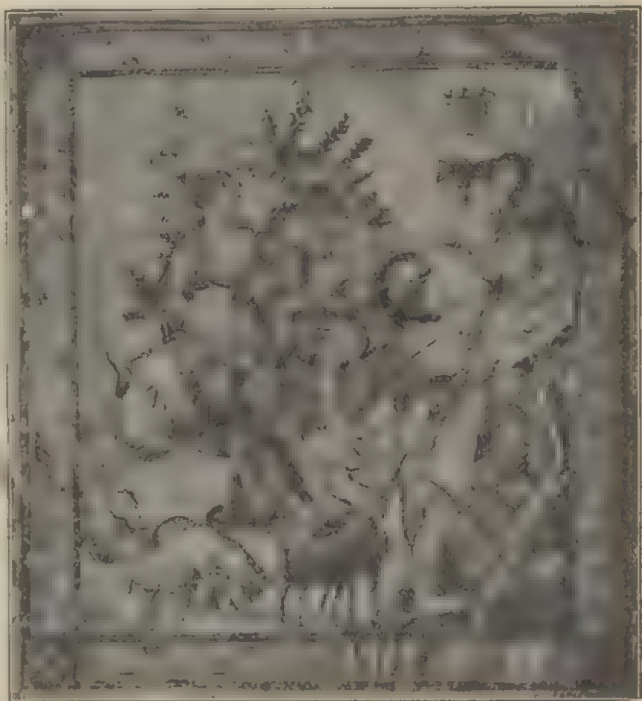
Пророкъ Аннанимъ. изъ
Худож. вѣн. отърѣтъ на
коі. ком. мѣна тѣлѣ, подъ
Москвой. По Г. Тиханову

Сцены изъ земной жизни Спасителя, хоры ангеловъ и фигуры апостоловъ дополняютъ этотъ циклъ изображеній, примыкающихъ уже къ болѣе позднимъ памятникамъ византійской живописи. Сплошной золотой фонъ, широкіе, часто красные контуры, ограниченное употребленіе ландшафтныхъ и архитектурныхъ заднихъ плановъ характерны для церковныхъ мозаикъ всей этой эпохи. Но тогда, какъ вначалѣ, при повтореніяхъ той или другой композиціи, детали тракуются свободно, эта свобода съ теченіемъ времени, суживается все болѣе и болѣе и, наконецъ, уступаетъ мѣсто полному господству опредѣленныхъ правилъ.

На ряду съ искусствомъ, имѣвшимъ общественный характеръ, и въ эту эпоху оставалась на себѣ наше вниманіе монастырское и домашнее искусство миниатюръ. Лишь небольшое число византійскихъ лицевыхъ рукописей можетъ быть приписано эпохѣ иконоборства. Заслуживаетъ вниманія, что, по указанію Лабарта и Кондакова, именно въ

этихъ рукописяхъ миниатюры въ текстѣ встрѣчаются сравнительно рѣдко, уступая мѣсто художественно-орнаментированнымъ инициаламъ (подобныя же инициалы, только болѣе характерныя, появляются одновременно и на Западѣ). Къ IX-му столѣтію относится, напр., греческая рукопись Четвероевангелія, хранящаяся въ Британскомъ Музеѣ [Арондельское собраніе, № 547], и въ которой инициалы составлены изъ рыбъ, птицъ или человѣческихъ тѣлъ; тому же времени принадлежатъ греческія рукописи монастыря св. Екатерины, на Синаѣ, представляющія полное развитіе этой своеобразной манеры орнаментации инициаловъ. Только по окончаніи иконоборства миниатюра снова вступаетъ въ свои права.

Въ средневѣковомъ византийскомъ иллюстрированіи псалтирей, составляющемъ одну изъ главныхъ отраслей миниатюрной живописи, различаютъ теперь два направленія, изслѣдованіемъ которыхъ, послѣ Шпрингера и Кондакова, занимался въ особенности Тикканенъ. Церковное или „монашески-богословское“, какъ его называли, направленіе является вмѣстѣ съ тѣмъ и народно-

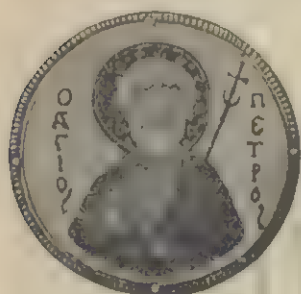


Давидъ, играющій на лирѣ. Изъ рукописи Парижской Національной Библиотеки, полъ № 139-мъ. По Л. I. Тикканену.

символическимъ. Многочисленныя иллюстраціи, имѣющія цѣлью поученіе и наставленіе въ духѣ христіанской Церкви, сопровождаютъ текстъ въ видѣ легко-набросанныхъ на поляхъ и раскрашенныхъ рисунковъ, состоящихъ изъ небольшого числа фигуръ на фонѣ пергамента. Всегда фантастичныя, они обнаруживаютъ нерѣдко, при передачѣ метафорическихъ образовъ псалмовъ, своего рода чувство дѣйствительности: лицемѣру крылатый ангелъ вырываетъ огромными клещами языкъ; злой дѣйствительно падаетъ въ вырытую имъ яму; безбожники „возметаемыя, какъ мякина вѣтромъ“, падаютъ на землю передъ струей воздуха, выдуваемаго юношеской фигурой изъ рога. Что приходитъ въ голову художнику при каждомъ стихѣ, то онъ и рисуетъ. Главный памятникъ этого направленія — такъ называемая Хлудовская Псалтирь, принадлежащая Никольскому монастырю,

близъ Москвы, и написанная, по всей вѣроятности, въ концѣ IX-го столѣтія. Въ ея миниатюрахъ, фигуры еще коротки и приземисты; лица, по большей части, лишены экспрессіи, но жесты фигуръ выразительны и жизненны. Среди красокъ, мѣстами слегка шрафированныхъ золотомъ, преобладаютъ васильково-голубая, желтая охра, блѣдно-розовая, тускло-зеленая, коричневая и пурпурная. Насколько причудливо изображены, напримѣръ, „хвастуны“ (псаломъ 72,9: „положиша на небеси уста своя, и языкъ ихъ преиде по землѣ“; см. рис. на стр. 87), настолько же проста и вмѣстѣ съ тѣмъ торжественна композиція, представляющая между восходящимъ и заходящимъ солнцемъ пророка Аввакума, который указываетъ на изображеннаго надъ нимъ Спасителя, какъ на единое и незаходящее солнце (см. рис. на стр. 88).

Съ этимъ церковнымъ или народно-символическимъ направлениемъ псалтирной живописи, въ X-мъ столѣтіи, начинается съязаться другое,



Ап. Петръ и Павелъ; византийскія эмалы въ соборѣ А. Звенигородскаго. По Г. Шульцу.

свѣтско-придворное направление, заботящееся не столько о соблюдении тѣсной связи иллюстрацій съ текстомъ, сколько объ украшеніи книги большими художественными композиціями. Важнѣйшій изъ памятниковъ этого направленія, знаменитый кодексъ Парижской Національной Библіотеки № 139, быть мо-

жетъ, самая прекрасная въ ряду всѣхъ иллюстрированныхъ рукописей. Изъ ея четырнадцати миниатюръ величиною въ листъ, первыя семь прославляютъ исключительно царя Давида, другія семь воспроизводятъ различныя ветхозавѣтныя событія. Исполненіе ихъ неодинаково. Нѣкоторыя миниатюры проникнуты настоящимъ античнымъ духомъ, и своими ландшафтами на фонѣ голубого неба, благородствомъ формъ и живописной техникой главныхъ фигуръ, равно какъ и включеніемъ въ композицію, въ качествѣ побочныхъ фигуръ, олицетвореній природы, живо напоминаютъ тѣ идиллическія помпейскія фрески, въ которыхъ мы признали александрійское вліяніе (см. т. I, стр. 581). Такова первая по порядку миниатюра [см. рис. на стр. 89], въ которой Давидъ изображенъ въ видѣ юнаго пастуха, играющаго на лирѣ, между женщиной, олицетворяющей собою „Мелодію“, и горнымъ божествомъ, „Виолесомомъ“; Давиду внимаютъ лѣсная нимфа. Олицетворенія, какъ и въ эсквилинскихъ ландшафтахъ Одиссеи (см. т. I, стр. 545 и сл.), объяснены надписями. Таковы также миниатюры „Давидъ предъ Нааномъ“, „Переходъ чрезъ Черное море“ и „Моисей, получающій скрижали Завѣта“. Другія картины, съ частичнымъ или сплошнымъ золотымъ

фономъ, съ черными контурами и неподвижными, торжественными фигурами, несмотря на встрѣчающіеся въ нихъ античные мотивы, имѣютъ чисто-византийскій пошибъ; таковы, въ особенности „Апоѳео́за Давида“, въ которой мы видимъ его въ византийскомъ императорскомъ одѣяніи, среди олицетвореній „Мудрости“ и „Пророчанія“, и прекрасная картина, изображающая на золотомъ фонѣ молящагося пророка Исаію между фигурами „Ночи“ и „Утренней зари“. Къ числу псалтирей, которыя въ слѣдующемъ столѣтіи отличаются тѣмъ же направленіемъ, что и парижская псалтирь, не примыкая, однако, такъ близко, какъ ея лучшіе листы, къ античному искусству, принадлежатъ, напримѣръ, рукописи Ватиканской библіотеки, въ Римѣ, Амвросіанской библіотеки, въ Миланѣ, и христіанско-археологическаго собранія въ Берлинскомъ университетѣ, тогда какъ, напр., въ псалтири библіотеки св. Марка, въ Венеціи, написанной для Василія II (976—1025), уже являются, вмѣстѣ съ огрубѣніемъ техники, ненатуральныя пропорціи болѣе поздней поры византийскаго искусства.

Далѣе, къ IX—X столѣтіямъ относятся богато-украшенные миниатюрами Евангелія и другія книги Священнаго Писанія, житія Богородицы и святыхъ, собранія проповѣдей (гомиліи) и менологіи (четы-мишеніи). Изъ Евангелій слѣдуетъ указать на рукопись Парижской Національной библіотеки (греч. № 70), написанную для императора Никифора II (963—969). У евангелистовъ, головы которыхъ своей жизненностью напоминаютъ лучшую пору средневѣковаго византийскаго искусства, нѣтъ подъ ногами почвы, и они какъ-бы парятъ на золотомъ фонѣ. Изъ другихъ рукописей, особенно извѣстностью пользуются Гомиліи Григорія Назіанскаго, въ Парижской Національной библіотекѣ (№ 510), и Ватиканскій Менологіи. Парижскій „Григорій Назіанскій“ написанъ для перваго императора македонской династии, Василія I. Многочисленныя миниатюры, краски которыхъ, къ сожалѣнію, во многихъ мѣстахъ облупились, иллюстрируютъ сплошь все сочиненіе; онѣ обрамлены по большей части лишь простымъ золотымъ ободкомъ. Благословляющій Христосъ, на первомъ листѣ, изображенъ на золотомъ фонѣ, но огромное большинство миниатюръ имѣетъ синій фонъ; въ нѣсколькихъ случаяхъ, весь фонъ заполненъ ландшафтомъ. Сцены Ветхаго и Новаго Заветовъ чередуются съ эпизодами изъ житій святыхъ и символическими изображеніями. Повсюду еще видна античная традиція, хотя и переработанная въ византийскомъ духѣ. Лица святыхъ нерѣдко отличаются своими зеленоватыми тонами отъ красноватыхъ лицъ простыхъ смертныхъ. Щеки вездѣ подрумянены. Нагое тѣло, напримѣръ въ изображеніяхъ Адама и Евы,—правильныхъ пропорцій и сносной моделировки, но трактовано уже схематично и безъ глубокаго пониманія натуры. Головы — часто классической чистоты, но часто также и совершенно „византийскаго“ типа. Моисей, даже Соломонъ, изображаются еще юными и безбородыми; но голова Христа, греческаго типа, обрамлена короткой черной бородой. Инициалы нерѣдко оживлены золотомъ и красками; мѣстами

встрѣчаются символы, а въ концѣ рукописи — и лиственный или цвѣточный орнаментъ. Но все это очень далеко отъ каролингской орнаментациі инициаловъ того же времени.

Немѣне чисто-византійскій характеръ имѣетъ вышеназванный мѣнологій Ватиканской бібліотеки, написанный между 976 и 1025 годами. Сохранилась лишь часть этой рукописи съ изображеніями святыхъ, память которыхъ празднуется съ сентября по февраль, и съ ихъ житіями, но эта часть содержитъ въ себѣ немѣне 430 миниатюръ; многія изъ нихъ — что составляетъ исключеніе для этого времени — снабжены подписями исполнившихъ ихъ художниковъ. Архитектурные и ландшафтные задніе планы составляютъ здѣсь еще общее правило. Нерѣдки голыя скалы съ подмытыми водою утесами; но вмѣсто неба, надъ ландшафтомъ простирается гладкій золотой фонъ. Спокойныя фигуры начерчены увѣренно и ясно, рисунокъ — правиленъ, но схематиченъ и слишкомъ мелоченъ. Лица овалныя, на тонкихъ губахъ — страдальческое выраженіе. Брови, едва прерываясь надъ горбатымъ носомъ, образуютъ почти одну, дугою проведенную линію. Спокойныя движенія часто напоминаютъ своей красотой антики, но движенія болѣе или менѣе порывистыя, приводятъ къ невозможнымъ положеніямъ членовъ и грубымъ ошибкамъ въ рисунокѣ. Такъ напр. мирная композиція Рождества Христова производитъ вполне пріятное впечатлѣніе; наоборотъ, въ сценѣ Поклошенія волхвовъ, фигуры трехъ волхвовъ, которые поспѣшно идутъ въ преддверіи крылатого ангела къ спокойно-сидящей на престолѣ Богородицы, совершенно искажены.

Въ разсматриваемую эпоху двѣ отрасли прикладной живописи; перегородочная эмаль на золотѣ и шелковые узорчатые ткани, равнымъ образомъ достигли въ Византіи до высокаго совершенства.

Техника перегородочной эмали (email cloisonné) въ существенныхъ своихъ чертахъ сводится къ тому, что контурныя линіи рисунка обозначаются тонкими золотыми перегородками, припаянными къ золотой пластинкѣ, и заключающіяся между ними пространства записываются цвѣтными стеклянными слагаемыми. Мнѣніе, будто перегородочная эмаль изобрѣтена лишь въ это время и въ Византіи, ошибочно: ея родину надо искать, быть можетъ, въ парфянской или сассанидской Персіи. Во всякомъ случаѣ, она достигаетъ въ Константинополѣ, въ эпоху македонской династіи, такого высокаго совершенства въ техническомъ отношеніи, такой чистоты красочныхъ тоновъ, и такой тонкости рисунка, которымъ не найти равныхъ. На Западѣ, въ соборныхъ ризницахъ и въ коллекціяхъ, хранится значительное количество художественныхъ произведеній этого рода. Особенно славится передняя сторона иконы (pala d'oro), за главнымъ алтаремъ собора св. Марка, въ Венеціи. Эта икона была заказана въ 976 г., въ Константинополѣ, дожемъ Пьеро Орсеоло I, но лишь эмали верхняго ряда, напр. медальонъ съ изображеніемъ архангела Михаила и шесть эмалей со сценами Страстей Гос-

поднихъ и дѣяній апостольскихъ, принадлежать цвѣтущей порѣ византійскаго искусства; остальные эмали прибавлены позже. Неменѣе знаменита золотая „ставротека“ (ларецъ для храненія части св. Креста), принадлежащая собору Лимбурга на Ланѣ, отчасти собственноручное произведеніе византійскаго императора Константина VII Багрянороднаго (912—952), но оконченная только въ 976 г., для Василія II. Квадратное среднее поле крышки украшено величественнымъ и благороднымъ изображеніемъ Христа, возстающаго на тронѣ, уже нѣсколько угрюмаго по типу; по сторонамъ Христа, на двухъ боковыхъ поляхъ, представлены Іоаннъ Предтеча и Богоматерь, сопровождаемые ангелами; въ каждомъ изъ остальныхъ полей — по два апостола. Фигуры, нѣсколько короткія, помѣщены на гладкомъ золотомъ фонѣ, безъ признаковъ почвы подъ ихъ ногами; ихъ симметричное расположеніе въ роскошномъ обрамленіи придаетъ эмалямъ ставротеки характеръ художественной завершенности. Наконецъ, очень извѣстны, благодаря изданіямъ Юг. Шульца и Н. Ш. Кондакова, многочисленные эмали собранія покойнаго А. Звенигородскаго. Особеннаго вниманія заслуживаютъ между ними небольшіе, предназначенные для ношенія на груди, круглые медальоны съ полными изображеніями святыхъ (энколпионы); среди нихъ, весьма замѣчательна серія медальоновъ X-го столѣтія, состоящая изъ изображеній Спасителя и апостоловъ и чрезвычайно характеристичная для первой эпохи расцвѣта средневѣковаго византійскаго искусства. Здѣсь, какъ на многихъ другихъ произведеніяхъ этого рода, Спаситель, ап. Петръ и ап. Павелъ (см. рис. на стр. 90), даже будучи изображены en face, смотрятъ не прямо впередъ, а въ сторону. И въ живописи эмалей, тонкость работы и свѣжесть красокъ не въ состояніи сообщить внутреннюю жизнь схематично-правильному рисунку.

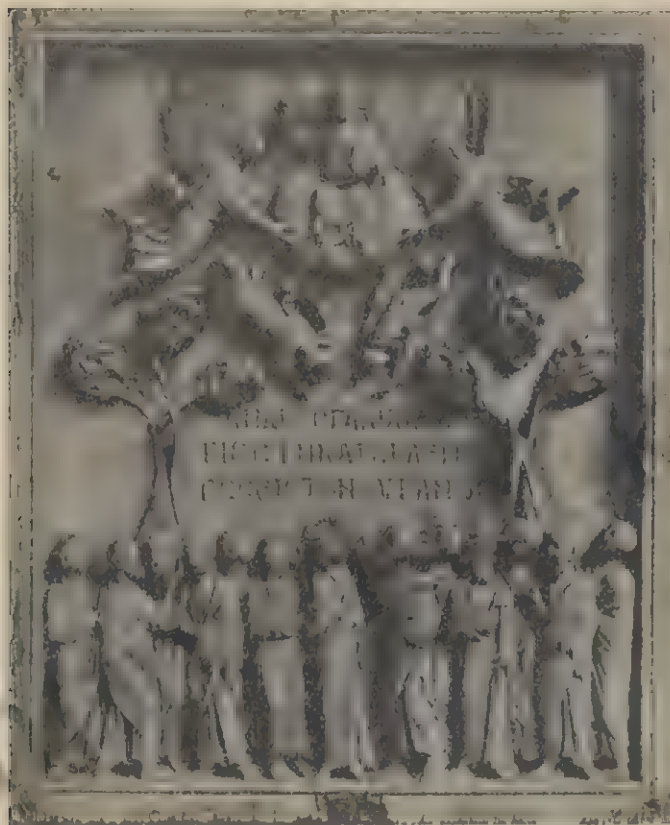
Недостатокъ мѣста не позволяетъ намъ подробно говорить о шелковыхъ матеріяхъ, которыя въ раннемъ средневѣковьи играютъ первенствующую роль въ ткацкомъ искусствѣ. Круглыя, овальныя или многоугольныя поля на тканяхъ орнаментированы обыкновенно стилизованными листьями и заполнены симметрично расположенными фигурами четвероногихъ животныхъ и птицъ. Роскошныя матеріи, употреблявшіяся въ изобиліи для украшенія церквей и дворцовъ, для ковровъ и подушекъ, для костюмовъ свѣтской и духовной знати, своими яркими тонами скрашивали и оживляли формы.

3. Византійская скульптура съ 850 г. по 1057 г.

Боясь укора въ идолопоклонствѣ со стороны своихъ сосѣдей-мусульманъ, византійскіе властители, послѣ возстановленія иконопочитація, еще строже, чѣмъ предъ тѣмъ, запрещали круглыя пластическія изображенія святыхъ. Только по такимъ, чисто декоративнымъ фигурамъ, каковы напр. прекрасные ангелы, перенесенные потомъ въ венеціанскій соборъ св. Марка, можно догадываться, что статуи еще несовсѣмъ

исчезли въ то время изъ византійскаго искусства. Къ рельефу относились менѣе строго, но монументальнаго византійскаго рельефа уже болѣе не существовало.

Въ коптскомъ Старомъ Каирѣ, художественное развитіе котораго и послѣ арабскаго завоеванія шло параллельно съ эволюціей византійскаго искусства, сохранилось отъ этой поры нѣсколько церковныхъ де-



Вознесеніе Господне, византійскій, рѣсанный на слоновой кости рельефъ, по Флорентійскомъ Национальномъ музеѣ.

ревянныхъ рельефовъ. VIII-му и IX-му столѣтіямъ принадлежатъ скульптуры деревянной алтарной преграды церкви Эль-Му-Аллака. „Благовѣщеніе“, въ которомъ ангелъ стоитъ передъ Богоматерью, все еще сидящей, окружено арабесками стиля конца VIII-го вѣка. Вѣроятно около 1000 г. рѣзаны деревянные двери въ церкви св. Георгія. Четыре ихъ панно заполнены арабскими орнаментами; на четырехъ другихъ изображено Благовѣщеніе, Посѣщеніе Елисаветы, Крещеніе Господне и Входъ во Іерусалимъ. Въ сценѣ Крещенія, Спаситель представленъ въ видѣ мальчика; Іорданъ подни-

мается Ему до плечъ. Въ сценѣ Входа во Іерусалимъ, Христосъ сидитъ на ослѣ, какъ въ византійскихъ изображеніяхъ, свѣсивъ ноги на одну сторону. Языкъ формъ, съ его еще довольно правильными пропорціями, указываетъ на принадлежность этихъ произведеній концу македонской эпохи.

Въ Константинополѣ вся скульптура обратилась теперь снова къ прикладному искусству; попрежнему, рѣзные таблички слоновой кости, къ которымъ присоединяются золотыя издѣлія, служатъ главными памятниками пластическихъ работъ византійскихъ мастеровъ. Развившіеся въ одномъ направленіи съ миниатюрами, они обнаруживаютъ много точекъ своего соприкосновенія съ этими послѣдними. Тамъ, гдѣ

фигуры черезчуръ вытянуты, а позы умышленно неподвижны и безжизненны, мы имѣемъ обыкновенно дѣло съ произведеніями, исполненными послѣ середины XI-го столѣтія.

Какъ и раньше, на слоновыхъ костяхъ преобладаютъ религіозные сюжеты, но на ряду съ ними продолжаютъ встрѣчаться и свѣтскіе, даже міеологическіе сюжеты, скопированные, какъ указываетъ Гревенъ, прямо съ античныхъ образцовъ. Какъ наилучшее произведеніе македонскаго періода, приводится повсюду, по рисунку въ „Апналахъ“ Дидрона, принадлежавшая раньше г де-Бастару, въ Парижѣ, пластинка слоновой кости съ изображеніемъ Богоматери, сидящей на престолѣ. Чистыя очертанія лица, благородныя пропорціи, спокойно-величественная поза и экспрессія кротости выгодно отличаютъ этотъ рельефъ. Къ концу македонской эпохи мы относимъ строго-симметричное „Вознесеніе Господне“, во Флорентійскомъ Національномъ музеѣ (см. рис. на стр. 94). Какъ интересные примѣры языческихъ сюжетовъ на слоновыхъ костяхъ этого времени, должны быть упомянуты изящные рельефы ящичка слоновой кости изъ Вероли, въ Кенсингтонскомъ музеѣ, въ Лондонѣ; здѣсь мы видимъ, на примѣръ, Европу на быкѣ и Ахилла у кентавра Хиропа. Ипикомъ слоновой кости съ подобными міеологическими изображеніями владѣетъ также Флорентійскій Національный музей. Ко времени между 1026 и 1034 гг. относятъ небольшой, изданный Брокгаузомъ, потиръ монастыря Ксиропотаму, на Аѳонѣ, вырѣзанный изъ мыльнаго камня (стеатита); онъ украшенъ небольшими рельефами литургическаго содержанія, удивительно тонкой работы. Изъ золотыхъ издѣлій, заслуживаетъ вниманія рельефная пластинка Луврскаго музея, въ Парижѣ, на которой изображены, въ византийскихъ формахъ македонскаго времени, ангелъ у Гроба Господня и двѣ мученицы. Мы увидимъ ниже, какъ относительно-здоровый и жизненный византийскій языкъ формъ этого великаго двухсотлѣтія (приблизительно съ 850 по 1050 г.) уже въ началѣ слѣдующей затѣмъ эпохи становится вычурнымъ и манернымъ.

4. Армянское и грузинское искусство съ IX-го по XI-ое столѣтіе.

Прекрасная страна между Кавказскими горами и Араратомъ, прилегающая съ одной стороны къ Малой Азіи и Персіи, съ другой, къ Россіи, уже въ предыдущую эпоху, какъ мы видѣли (см. выше стр. 32), принимала живое участіе въ развитіи церковной центральной архитектуры. Съ IX-го столѣтія, въ армянскомъ искусствѣ ясно обнаруживается самобытное, національное направленіе. Для плана національно-армянскихъ церковныхъ построекъ этой эпохи характерна общая продолговатая форма, съ куполомъ, увѣнчивающимъ собою среднее пространство. Крестъ, который эти церкви образуютъ внутри, — не „греческій“, такъ какъ его восточный и западный концы длиннѣе сѣвернаго и южнаго, но и не „латинскій“, потому что восточный и западный концы имѣютъ равную длину: онъ — спеціально армянскій. Абсидныя ниши, внутри круглыя, не выступаютъ за

прямоугольныя очертанія плана. Фасады расчленены вѣзанными въ стѣны трехугольными нишами и фальшивыми арками. Куполь лежитъ на многоугольномъ снаружи, внутри же часто кругломъ, прорѣзанномъ полукругло-арочными окнами барабанѣ; его собственная круглота маски-



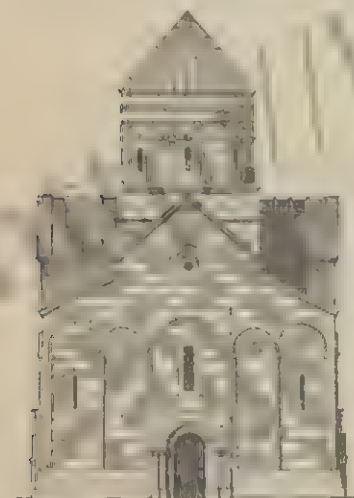
Планъ церкви св. Рипсимы въ Вагаршапатѣ. По К. Шаапе

руется снаружи пирамидальной или конической крышей. Геометрически-простыя формы сообщаютъ армянскимъ церквамъ, какъ снаружи, такъ и внутри, прелесть художественной законченности.

Уже церковь св. Рипсимы, въ Вагаршапатѣ, возникшая едва ли раньше 800 г., хотя обыкновенно ее считаютъ древнѣе двумя столѣтіями, выказываетъ эту схему въ самомъ послѣдовательномъ ея развитіи. Планъ этой церкви очень поучителенъ (см. рис. на этой стр.) Всѣ четыре стороны имѣютъ полукруглыя ниши, обозначенныя снаружи вдающимися въ толстыя стѣны трехугольными впадинами. Внутри имѣ

соотвѣтствуютъ сильно-выступающія впередъ пилястры, образующія систему опоръ, поддерживающихъ куполь. Церковь въ Пидундѣ (въ Абхазіи), построенная, по повѣрженнымъ изслѣдованіямъ, только въ X-мъ столѣтіи, прежде была относима также, самое позднее, къ VIII-му. Удли-

ненная западная часть этого храма дѣлаетъ его очень похожимъ на купольную базилику. Надъ его четырьмя главными столбами перекинуты подковообразныя арки. Въ болѣе позднихъ церквахъ появляется своеобразный національный армянскій орнаментъ, связанный, правда, нѣсколько искусственно съ отдѣльными архитектурными элементами. Античные растительные мотивы встрѣчаются рѣдко, гирлянды изъ завитковъ совсѣмъ отсутствуютъ, листья болѣею частью слѣдуютъ поодиночкѣ одинъ за другимъ; главную роль играетъ плетенка и ленточный орнаментъ. Капители и базы рѣдко встрѣчающихся колоннъ и болѣе частыхъ полуколоннъ состоятъ обыкновенно изъ округлыхъ подушекъ. Наконецъ, мѣстами на парусахъ и колоннахъ попадаются чисто-арабскіе мотивы



Видъ патриаршей церкви въ Ани, въ Арменіи, съ передней стороны. По Ш. Баде.

сталактитовъ (см. т. I, стр. 757—763). Особенно богаты развалинами церквей этого времени, среди которыхъ нерѣдки и восьмиугольныя въ планѣ, городъ Ани, такъ наз. „армянская Помпея“. Полуразрушенная, построенная изъ вулканическаго туфа патриаршая церковь Ани (см. рис. на этой стр.), оконченная въ 1010 г., представляла типичный примѣръ армянской церкви, имѣющей въ планѣ прямоугольникъ; однако, ея куполь покоился

уже не на системѣ опоръ, связанныхъ со стѣнами, а на четырехъ свободно стоявшихъ, сильно расчлененныхъ столбахъ, какъ въ болѣе древнихъ армянскихъ церквахъ (см. выше стр. 32). Выпуклая въ продольномъ направленіи и подраздѣленная на три нефа, эта церковь внутри напоминаетъ собою базилику. Наружныя стѣны украшены фальшивыми арками. Характерны трехугольные фронтоны, возвыняющіеся надъ каждымъ изъ четырехъ фасадовъ. Снаружи эти церкви производятъ впечатлѣніе еще большей гармоничности, чѣмъ внутри.

Изъ своей родины армянскій стиль перешелъ въ Грузію, гдѣ, однако, при наличности шедшаго съ Чернаго Моря византійскаго вліянія, онъ отчасти утратилъ свою строгую последовательность. Въ построенной около 1000 г. армянскимъ зодчимъ „Сюнской“ церкви монастыря въ Паргги, абсидная ниша на востокъ и порталъ на западъ выдаются наружу. Напротивъ, дошедшій до насъ въ развалинахъ кутанскій соборъ (1003—1009) имѣетъ снаружи совершенно прямую восточную стѣну, какъ въ армянскихъ церквахъ, и представляетъ на западной сторонѣ партеръ между двумя низкими башнеобразными частями. Капители колоннъ во внутренности церкви украшены византійскими листовыми завитками, наружныя же стѣны оживлены фальшивыми аркадами и покрыты своеобразно-прелестнымъ, хрупкимъ армянскимъ орнаментомъ.

Арменія и Грузія въ X-мъ и XI-мъ столѣтіяхъ еще не имѣли ни настоящей живописи, ни настоящей скульптуры. Даже для иллюстрированія рукописей въ этихъ странахъ пользовались, какъ указываютъ на то напр. Евангеліе аѳіадинскаго монастыря 989 г., болѣе древними сирійскими или современными византійскими миниатюрами (см., напримѣръ, Евангеліе того же столѣтія въ библіотекѣ церкви св. Лазаря, Слѣзь Венеціи). Оригинальные, несконфированные рисунки на поляхъ рукописей грубы и нехудожественны. Первые признаки національнаго армянскаго стиля обнаруживаются въ Трапезунтскомъ Евангеліи, хранящемся въ библіотекѣ церкви св. Лазаря (№ 22); но этотъ національный стиль сводится въ концѣ концовъ лишь къ дѣлѣ большаго развитію заимствованныхъ изъ сасанидскаго искусства привычныхъ наметъ (см. т. I, стр. 657) и подготовленныхъ византійскимъ искусствомъ лиціатовъ въ видѣ птицъ. Первые армянскіе наметы появляются уже въ упомянутомъ Трапезунтскомъ Евангеліи X-го вѣка, а птицы, хвосты которыхъ изогнуты въ формѣ буквъ, — въ одномъ армянскомъ Евангеліи XI-го вѣка, принадлежащемъ упомянутой библіотекѣ (№ 196). Эти составленные изъ птицъ инициалы характерны для всей последующей армянской миниатюрной живописи.

II. Западное искусство съ VIII по XI столѣтіе.

1. Ранне-средневековое искусство Италіи и Испаніи, приблизительно 750—1050 гг.

Въ то время, какъ въ художественныхъ и культурныхъ областяхъ христіанскаго Востока, предѣлы котораго сузило распространеніе ислама, древній эллинизмъ съ примѣсью древне-азиатскихъ элементовъ продолжалъ лежать въ основѣ новаго греческаго искусства, — на Западѣ, подъ непосредственнымъ, какъ можно думать, хотя и не исключительнымъ



Сидящая на престолѣ, фреска въ церкви
S. Maria delle Grazie, близъ Карпьяно.
По Х. Дилу.

вліяніемъ сирійскаго, египетскаго и малоазійскаго монастырскаго искусства (ср. стр. 81), образовалась та латинно-германская смѣсь, которой должно было принадлежать будущее. Въ Верхней и Средней Италіи, за готами послѣдовали лангобарды, за лангобардами — франки. Наоборотъ, значительная часть Нижней Италіи, древней Великой Греціи, никогда не перестававшей говорить погречески, въ IX и X столѣтіяхъ фактически находилась еще подъ властью греческихъ императоровъ. Византійское искусство и византійская цивилизація, къ которымъ на Сѣверѣ тяготѣли Равенна и Венеція, пользовались въ эту эпоху въ Нижней Италіи, именно въ Калабріи, Базиликатѣ и Терра-д'Отранто,

еще полнымъ правомъ гражданства. Слѣдуя Дилу, мы остановимся прежде всего на этомъ византійскомъ искусствѣ Нижней Италіи. Въ области архитектуры, для разсматриваемаго художественнаго направленія типична небольшая капелла св. Марка, въ Россано, IX или X столѣтія: ея пять куполовъ, какъ въ болѣе древнихъ церквахъ, не имѣютъ еще цилиндрическихъ барабановъ. Квадратный планъ четырьмя средними столбами раздѣленъ на девять меньшихъ квадратовъ; три восточныхъ квадрата заканчиваются полукруглыми абсидами одинаковой величины. Внутренность капеллы образуетъ изычное, строго замкнутое въ себѣ цѣлое. Въ области живописи, X столѣтію и началу XI принадлежатъ прежде всего нѣкоторыя византійскія фрески въ крылѣ церкви Санта-Марія-де-ле-Граціе, близъ Карпьяно (въ Терра-д'Отранто). Изображеніе сидящаго на престолѣ Спасителя, съ длинными волосами, небольшой бородкой, длиннымъ прямымъ носомъ, пухлыми губами

хорошо моделированными щеками и руками (см. рис. на стр. 98), относясь къ 959 г.; другой Христосъ-Пантократоръ, болѣе аскетическаго и угрюмаго типа, написанъ въ 1020 г. Но самая замѣчательная фресковая роспись этого времени въ Нижней Италіи сохранилась на стѣнахъ одной крестообразной капеллы бенедиктинскаго монастыря въ Санъ-Винченцо, на р. Вольтурно. Она исполнена между 826 и 843 гг., по заказу аббата Эпифанію, который самъ представленъ здѣсь у ногъ распятаго Спасителя. Въ этихъ фрескахъ, византійскихъ по своему основному характеру, моделированныхъ зелеными тѣнями, проглядываютъ, однако, нѣкоторыя западно-европейскія черты. Наконецъ, уже теперь слѣдуетъ бросить взглядъ на Сѣверъ и упомянуть о чисто-византійскихъ, написанныхъ греческими монахами македонскаго времени фрескахъ въ церкви св. Маріи Древней, въ Римѣ (см. выше, стр. 53), скудные остатки которыхъ—роскошная женская фигура въ родѣ Юноны подлѣ Мадонны и неизвѣстнаго святого, — открытыя подъ слоями позднѣйшей закраски, Вентури причисляетъ къ лучшимъ произведеніямъ византійскаго искусства.

Еще поучительнѣе для исторіи развитія художественныхъ формъ памятники искусства тѣхъ мѣстностей Верхней и Средней Италіи, которыя уже цѣлыя столѣтія фактически находились подъ властью германцевъ. Полукультурные народы Сѣвера, конечно, не могли дать много новаго итальянцамъ. Римско-эллинистическая древность, какъ ни далеко зашелъ процессъ ея разложенія, и какъ ни была она пропитана византійствомъ, и въ эту эпоху своего заката продолжала господствовать въ области уметвенной и духовной культуры, языка и искусства. Тѣмъ неменѣе, бѣлокурные завоеватели оставили въ Италіи отдѣльные слѣды своего родного, принесеннаго ими съ Сѣвера, искусства.

Въ итальянской церковной архитектурѣ и въ этотъ періодъ германскія вліянія почти незамѣтны; обнаружить ихъ можно было бы развѣ лишь въ портѣ и огрубѣніи всѣхъ отдѣльныхъ формъ. Каттанео, въ своей исторіи итальянскаго водчества, несовѣмъ удачно обозначаетъ архитектуру VI и VII столѣтій, какъ латино-варварскую, VIII столѣтія — какъ византійско-варварскую, и, едва ли удачнѣе, архитектуру двухъ вѣковъ, съ 800 до 1000 г.,—какъ итальянско-византійскую. Послѣ Каттанео, очень обстоятельно, хотя и нѣсколько односторонне, изслѣдовапа итальянская архитектура этихъ столѣтій Ривойрой, въ особенности архитектура тѣхъ церквей, на которыя слѣдуетъ смотрѣть, какъ на составляющія переходъ къ развитому ломбардскому стилю второй половины XI и XII столѣтій. „До-ломбардскія“, по терминологіи Ривойры, особенно лангобардскія постройки этого рода (лангобарды, владычество которыхъ въ Италіи длилось съ 568 до 774 г., въ дѣйствительности не имѣли на нихъ никакого вліянія), расчленены лизенами (плоскими выступами) и украшены глухими арками и карнизомъ, состоящимъ изъ ряда небольшихъ, часто подпертыхъ кронштейнами, висячихъ арокъ. Орнаментальные мотивы этого рода, кото-

рые мы уже встрѣчали въ сиро-христианской архитектурѣ, заимствованы здѣсь, несомнѣнно, отъ болѣе древнихъ равнинскихъ церквей. Изъ трехъ нефовъ, средній имѣетъ еще деревянное покрытие, тогда какъ боковые иногда перекрыты крестовыми сводами. Въ качествѣ переходной ступени къ позднѣйшимъ наружнымъ колонадамъ, наверху, между глухими арками, на стѣнѣ абсиды нерѣдко появляется рядъ простыхъ, вверху полукруглыхъ нишъ.



Планъ церкви св. Амвросія, въ Миланѣ.
По Р. Катанео.

Въ каролингское и оттоновское время, приходская церковь въ Арліано, близъ Лукки, и древняя часть церкви св. Петра, въ Тосканелѣ, VIII или IX столѣтія, показываютъ, какъ формировался этотъ стиль въ Средней Италіи. На Сѣверѣ первое мѣсто занимаютъ церкви Санъ-Сальваторе, въ Брешии, и древнія части церкви св. Амвросія, въ Миланѣ. Самые ранніе примѣры колоколенъ, которыя въ эту эпоху, какъ и на Востоцѣ, еще связаны съ корпусомъ церкви, — колокольни собора въ Пвреѣ (972—1010) и церкви во имя Богоматери, въ Суазѣ (1021). Въ ивреѣскомъ соборѣ, кромѣ того, имѣется уже **плэкии**, перекрытый коробовымъ сводомъ, обходя вокругъ хора: въ церкви св. Аббонія, близъ Комо (1013), находятся древнѣйшія, по показанію Ривойри, настоящія импостныя **капители съ** закругленными внизу углами, а въ боковыхъ нефѣхъ церкви св. Флавіана, въ Монтефьясконе, первые крестовые своды съ выпуклыми ребрами.

Церкви центральнаго типа въ Италіи, которыя относились бы къ этому времени, почти совсѣмъ не встрѣчаются. Церковь св. Сатира, въ Миланѣ (879 г.), имѣющая квадратный планъ съ полу-



Капитель изъ церкви св. Маріи въ Космединѣ въ Римѣ.
По Р. Катанео.

круглыми нишами на каждой сторонѣ, какъ въ древнеармянскихъ церквахъ (см. выше, стр. 32), съ коробовыми сводами надъ вѣтвями трансента, съ крестовыми сводами по угламъ и съ куполомъ надъ центральнымъ пространствомъ, составляетъ исключеніе. Сюда же можетъ быть отнесенъ удивительный по устройству баптистерій собора города Бьеллы (около 975 г.), съ абсидой въ каждой изъ четырехъ сторонъ. Однако огромное большинство итальянскихъ церквей всей этой эпохи принадлежали къ разряду трехнефныхъ базиликъ съ плоскимъ покрытиемъ. Даже въ Венеціи, церковь св. Марка въ IX и X столѣтіяхъ относилась къ этому разряду и лишь въ постѣдующій періодъ получила свой нынѣшній видъ византийскаго пятикупольнаго храма. Характерно для итальянскихъ базиликъ этой поры, что алтарная сторона, подобно тому, какъ

въ восточныхъ церквахъ, имѣеть три абсиды, соотвѣтственно числу нефовъ: это является впервые въ церкви Санта-Марія-инъ-Космединъ (772—795), затѣмъ въ церкви С.-Марія-инъ-Домника (817—824), въ Римѣ, въ принадлежащей концу VIII столѣтія базиличной криптѣ подъ брешіанской Круглой Церковью (La Rotonda), которую Каттанео справедливо относитъ лишь къ XI столѣтію, и, наконецъ, въ возникшей въ IX столѣтіи части церкви св. Амвросія въ Миланѣ (см. рис. на стр. 100). Равнымъ образомъ, итальянскія капителіколонны этого времени, которыя лишь въ рѣдкихъ случаяхъ брались изъ древне-римскихъ зданій, представляютъ въ себѣ примѣси и искаженія, преобразования и новообразования на основѣ традиціонныхъ греко-римскихъ и византійскихъ формъ; крайне рѣдко замѣчаются намеки на германскую орнаментику. Капителіколонны — испорченные варианты коринфскаго ордена и римскаго композита. Интересно сравнить капителъ VIII вѣка церкви С.-Марія-инъ-Космединъ, въ Римѣ (см. рис. на стр. 100), съ капителю IX вѣка въ церкви св. Сатира, въ Миланѣ (см. рис. на этой стр.), или капителъ начала VIII вѣка въ церкви св. Георгія (S. Giorgio di Valpolicella), близъ Вероны (см. рис. на стр. 101) съ болѣе поздней, хотя также VIII вѣка, капителю, хранящейся въ музеѣ Перуджии (см. рис. на стр. 102). Варварскій стиль послѣднихъ двухъ капителей имѣеть, безспорно, германско-лангобардскій отбѣнокъ.

Въ собственно орнаментальномъ искусствѣ Верхней и Средней Италіи, особенно въ орнаментальной скульптурѣ этой эпохи, первое мѣсто занимаютъ дѣйствительно лангобардскія издѣлія, своеобразный стиль которыхъ вырабатывается только къ концу V столѣтія. Лангобарды, какъ показываютъ находки, собранныя въ музеяхъ Брешии, Чивидале и Перуджии, со своей сѣверной родины принесли въ Италію тотъ животный и ленточный орнаментъ, съ которымъ мы уже познакомились, говоря объ языческомъ меровингскомъ искусствѣ (ср. т. I, стр. 623 и сл.). Только къ концу своего владычества въ Италіи, они начали вносить элементы этого сѣвернаго стиля, въ смѣси съ римскими и византійскими мотивами и христіанскими символами, въ каменную орнаментику. Вопросъ о „сѣвѣхъ лангобардовъ въ итальянской пластикѣ перваго тысячелѣтія“ изслѣдованъ Циммерманомъ и



Капителъ церкви св. Сатира, въ Миланѣ. По Р. Каттанео



Архивитривъ церкви S. Giorgio di Valpolicella, близъ Вероны. По Р. Каттанео

Штюкельбергомъ, выводы которыхъ, правда, встрѣтили въ Италіи, гдѣ противъ нихъ выступили Фонтана и другіе, меньшій успѣхъ, чѣмъ въ Германіи. Что эта каменная орнаментика—не византійская, а лангобардская, на то указалъ въ послѣднее время и Ривойра, вмѣстѣ съ тѣмъ отрицающій въ ней—не совсѣмъ послѣдовательно—какую бы то ни было сѣверную, германскую прослойку. Такъ, говоря о распространителяхъ этой орнаментики, товариществахъ архитекторовъ и скульпторовъ города Комо, *maestranze comasine*, онъ называетъ въ числѣ мастеровъ, об-



Капитель, хранящаяся въ музее Перуджии. По Р. Каталео.

именахъ и значеніи которыхъ, правда, все еще ведется споръ, такія чисто-нѣмецкія имена, какъ напр. Руодпертъ. Двухъ-, трехъ- и многорядныя ленточныя плетенки, образующія главную составную часть этого орнаментальнаго стиля, конечно, были въ ту пору общи искусству всѣхъ народовъ, какъ наслѣдіе сѣдой восточной древности; что касается до особаго (неправильнаго) вида ленточнаго плетенья, соединеннаго съ животными мотивами, свойственнаго германскому меровингскому стилю, сѣбѣ его далеко не всегда обнаруживаются въ лангобардо-италійской

орнаментальной пластикѣ съ полной ясностью, но иногда все-таки могутъ быть констатированы; съ другой стороны, нѣкоторые варианты ленточнаго и ременнаго орнамента такъ сильно отличаются отъ византійской и римской плетенки, что заставляютъ признавать ихъ за національно-лангобардскіе. Таковы—расщепленіе каждой отдѣльной ленты глубокими надрѣзами на три части, круглое плетенье со вставленной



Лангобардскій колесообразный орнаментъ. По В. А. Штюкельбергу.

въ него четырехугольной рамкой, которое Штюкельбергъ сравниваетъ съ „дномъ корзины“, а также ленты, усаженные происшедшими изъ волнистой полосы спиральными крючками, напоминающими собою готическихъ „краббовъ“. На ряду съ ними встрѣчаются, особенно въ болѣе позднее время, астрагалы (шнуры перловъ), ряды и растительные завитки эллинистическо-визан-

тійской орнаментики; спиральные завитки нерѣдко получаютъ неорганическіе придатки въ видѣ спиць, и такимъ образомъ превращаются въ „колесообразныя завитки“ (см. рис. на этой стр.). Для заполнения свободнаго пространства употребляются листья, гроздья винограда, кресты, рѣже—животныя христіанской символики. Иногда попадаются и человѣческія фигуры, но изображенныя до крайности неумѣло. Изъ своей родины, Верхней Италіи, лангобардское орнаментальное искусство проникло въ глубину Средней Италіи и въ Южную Францію. Къ числу главныхъ памятниковъ лангобардской орнаментики принадлежатъ (частью прибавленныя позже) рельефныя плиты ограды вокругъ крестильнаго водоема въ Чивидале, во Фріулѣ, сооруженнаго въ 737 г. На этихъ плитахъ нѣтъ недостатка въ античныхъ элементахъ, встрѣчаются даже грифы; но манера, въ которой на одной

изъ пихъ, исполненной по заказу патріарха Зигвальда (762—776), стилизованы головы животныхъ и патьметты, превращенныя въ елки, въ особенности же совершенно схематично-трактованные символы евангелистовъ, изобличаютъ не поздне-римскій и не византійскій стиль, а сѣверно-германскій. Характерна также грушеобразная голова ангела, символизирующаго собою св. Матфея (см. рис. на этой стр. къ ней сходна голова Спасителя на передней сторонѣ алтаря въ церкви Санъ-Мартино, въ Чивидале). Въ позднѣйшихъ произведеніяхъ, какъ напр. въ кивориналь алтаремъ св. Элевкадія, въ церкви св. Аногинарія ивъ-Классе,



Законченная рельефомъ плита Зигвальда, часть престольной купели въ Чивидале.
Съ фотографии I. Вла, въ Вѣнѣ.

ближе Равенны, въ лангобардскій стиль все болѣе и болѣе приходятъ византійскіе элементы.

Между тѣмъ какъ итальянская каменная пластика остается варварскою, итальянская рѣзба изъ слоновой кости въ разсматриваемое нами время продолжаетъ сохранять античныя припоминанія, причемъ нѣкоторая общность стиля связываетъ ее съ одновременными сѣверными, каролингскими слово-костяными рельефами. Къ 752 г. относится пластинка слоновой кости, хранящаяся въ музеѣ Чивидале—„Рах“*)

*) „Рах“ въ католическомъ церковномъ обиходѣ—сдѣланный изъ благороднаго металла съ черпेतю или эмалью, изъ слоновой кости, изъ дерева или изъ другого матеріала небольшой образъ, къ которому во время торжественной обѣдни, когда поется „Agnus Dei“, священнодѣйствующій даетъ прикладываться членамъ причта и молящимся, обращаясь къ нимъ съ возгласомъ: „Рах vobiscum!“ („Миръ вамъ!“).

Прим. переводчика.

герцога Урса* — сработанная, какъ видно по имѣющейся на ней надписи, для Урса, герцога Ченедскаго. Въ обрамленіи изъ аканѣевыхъ листьевъ изображено Распятіе; на Спасителя нѣтъ никакой одежды, кромѣ широкаго передника; обѣ поги Распятаго, какъ постоянно въ эту пору, изображены пригвожденными ко кресту каждая отдѣльно. Наверху, подѣ креста, представлены солнце и луна въ видѣ полуфигуръ въ узкихъ одеждахъ съ рукавами, образующихъ мѣткія складки; фигуры, стоящія подѣ крестомъ, — неуклюжи и коротки. Однако фигура Спасителя — правильныхъ пропорцій, и въ технику нагого тѣла еще чувствуется хорошая школа. Прочіе каролингскіе пластинки и ящички слоновой кости сопоставлены Клеменомъ, который приписываетъ имъ итальянское происхожденіе; другіе изданы Гревеномъ. Мы не имѣемъ возможности войти въ ближайшее ихъ разсмотрѣніе.

Никакихъ признаковъ германскаго вліянія нельзя обнаружить въ верхне-итальянской и средне-итальянской живописи рассматриваемаго времени, иногда проникнутой византийскими теченіями, но вообще самобытно-варварской. Живописи миниатюръ въ эту пору въ Италіи уже почти не существовало. Рядомъ съ обиліемъ византийскихъ и франкскихъ лицевыхъ рукописей, Италія X вѣка можетъ похвастаться лишь скудно и грубо иллюстрированными свитками „Exultet“^{*)}. Но и мозаичная живопись, которую, ради большей полноты изложенія, мы уже простѣили въ Римѣ во IX столѣтіи (см. выше стр. 56 и 59), въ этой ея половинѣ пришла тамъ въ полный упадокъ. Между мозаикой въ аббатѣ церкви св. Марка (827—841) и мозаикой въ аббатѣ верхней церкви св. Климента (около 1112 г.), следовательно, на протяжении двухъ съ половиной столѣтій, мы вовсе не имѣемъ памятниковъ римской мозаичной живописи. Также и абсидная мозаика церкви св. Амвросія въ Миланѣ принадлежитъ въ чемъ мы соглашаемся съ Каттанео не IX столѣтію, а — самое раннее — концу XI вѣка. Однако потребность въ украшеніи стѣнъ храмовъ свѣщенными изображениями не исчезла вмѣстѣ съ прочной, но слишкомъ дорогой мозаичной работой; ея мѣсто заступила болѣе дешевая фресковая живопись. Особымъ характеромъ отличаются остатки фресокъ 996 г. (Христосъ, Богоматерь, архангелъ Михаилъ и т. д.) въ небольшой капеллѣ св. Назарія, въ Веронѣ. Вентури обращаетъ вниманіе на ихъ родство съ цѣнными фресками и миниатюрами огновскаго вѣка. Полное развитіе западныхъ особенностей фресковой живописи мы встречаемъ въ эту эпоху въ стѣнныхъ росписяхъ Рима и его окрестностей. VIII столѣтію принадлежатъ многочисленныя фрески

*) Католическій церковный гимнъ, сочиненный блаж. Августиномъ и начинающийся словомъ: „exultet“, т. е. „радуется“. Въ Великій Четвертокъ этотъ гимнъ читали съ амвона, причемъ четь свитка перекидывалась чрезъ край амвона, такъ, чтобы при чтеніи могли видѣть рисунки, украшавшія собою свитокъ; для чтенія эти рисунки представлялись вверхъ ногами.

въ церкви св. Маріи Древней (см. выше, стр. 53), изображающія сцены изъ житія святыхъ. Къ IX и X столѣтіямъ и къ началу XI столѣтія относятся: „Христосъ въ славу“ на абсидной аркѣ церкви С.-Маріа-инъ-Космединъ, въ Римѣ, и выдержанныя въ мозаичномъ стилѣ абсидныя фрески церкви св. Пліи, между Неи и Чивитъ-Кастелланой, а также расположенныя между античными пилястрами, къ сожалѣнію, переписанныя, сцены Страстей Господнихъ и фигуры святыхъ въ церкви св. Урбана на Via Appia, близъ Рима. Въ церквахъ св. Пліи и св. Урбана мы снова



Архивная галерея снаружи передъ соборомъ св. Маріи въ Космедино. Минувше-го века, съ лица Леона. По М. Юнггенделю и К. Гурлитцу.

встрѣчаемъ подписи художниковъ: по ихъ именамъ, совершенно неизвѣстны, не говорятъ намъ ничего. Лучшее понятіе объ искусствѣ этого времени даютъ фрески кресты въ нижней церкви св. Климента, въ Римѣ, написанныя раньше 1084 г. времени разрушенія верхней церкви. IX столѣтію принадлежатъ изображенія Христа, сидящаго на престолѣ между архангелами Михаиломъ и Гавріиломъ, въ партексѣ, а также Распятія, Сошествія Спасителя во адъ, Воскресенія Христова и Вознесенія Богородицы на небо, въ среднемъ нефѣ слѣва, ближе къ входу. Контуры черны, тона тѣла—желтоваты, но въ рисункѣ можно, хотя и съ трудомъ, замѣтить античныя традиціи. Къ X столѣтію, знаменующему собою въ Италіи глубочайшій упадокъ искусства, относимъ, между прочимъ, „Спаситель въ предверіи ада“, въ концѣ праваго бокового нефа означенной церкви. Здѣсь впервые изображенъ пастоящій дьяволъ, держащій Адама за ногу. Во фрескахъ партекса и средняго нефа, принадлежащихъ XI столѣтію и

изображающих сцены из житий св. Климента и св. Алексія, замѣтны уже черты новаго стиля, разсмотрѣніе котораго выходитъ за предѣлы занимающаго насъ періода. Головы съ румяными щеками становятся меньше, но выразительнѣе; члены тѣла получаютъ смѣлыя движенія; чего еще не могутъ передать черты лица, то пробуются выразить жестами.

Совсѣмъ иное, чѣмъ въ Италіи, было положеніе ранняго средневековаго искусства въ Испаніи. Зеленое знамя пророка вѣяло надъ Сьеррой-Невадой и надъ всею югомъ Испаніи. Въ первомъ томѣ настоящаго сочиненія (стр. 766 и сл.) мы познакомились съ пышнымъ расцвѣтомъ, котораго достигло мавританское искусство въ эти столѣтія на южно-испанской почвѣ. Христианское искусство было оттѣснено на крайній сѣверъ полуострова, преимущественно въ королевство Леонъ. Въ Овiedo, Вильявисіосѣ и въ нѣкоторыхъ сосѣднихъ мѣстахъ сохранились церковныя постройки IX-го и X-го столѣтій; не обнаруживая большого полета художественной фантазіи, онѣ свидѣлствуютъ однако о самостоятельной, хотя и находившейся въ связи съ одновременнымъ развитіемъ южно-французскаго искусства, переработкѣ древне-христианской традиціи.

Къ началу разсматриваемой нами эпохи относится такъ наз. Камера Санта. IX-го столѣтія, при готическомъ соборѣ въ Овiedo: это — родъ склепа, перекрытаго коробовымъ сводомъ, съ шестью пилястрами, изъ которыхъ каждая украшена двумя фигурами апостоловъ; послѣднія сильно вытянуты въ длину, но несовсѣмъ лишены художественности. Такой же видъ имѣетъ церковь Санта-Марія-де-Наранко, въ Овiedo, вдоль продольныхъ сторонъ которой впервые появляются какъ испанская особенность, наружныя колоннады, составляющія нѣкоторымъ образомъ промежуточную ступень между ранне-христианскими нартексами и средневековыми галереями клуатровъ. Къ трехнефнымъ базиликамъ съ плоскимъ покрытіемъ въ разсматриваемую эпоху принадлежитъ освященная въ 893 г. бенедиктинская церковь Санъ-Сальвадоръ-де-Вальдедіосъ, близъ Вильявисіосы. Трансепта въ ней нѣтъ, хоръ отдѣленъ колоннами и арками отъ продольнаго корпуса, вдоль наружныхъ стѣнъ котораго также идетъ красивая колоннада. X-му столѣтію принадлежитъ трехнефная, прямоугольная въ планѣ, но уже снабженная трансептомъ церковь Санъ-Мигуель-де-Эскалада, близъ Леона. Характерно, что ея наружную галерею поддерживаютъ мавританскія подковообразныя арки (см. рис. на стр. 105), въ чемъ ясно выказывается арабское вліяніе, шедшее съ юга полуострова. Капители колоннъ напоминаютъ собою коринтскій орденъ. Во внутренности этой церкви преобладаетъ примитивно простой, зубчатый орнаментъ. Настоящій расцвѣтъ испанскаго искусства начинается, однако, лишь со второй половины XI-го столѣтія.

2. Раннее средневековое искусство Великобритании и Ирландии с 650 г. по 1050 г.

На счастливых островах, омываемых Северным Морем, христианство уже в очень раннюю пору пустило глубокие корни: когда же англо-саксонское завоевание положило конец распространению христианства на юг Англии, последнее нашло для себя плодотворную почву по ту сторону Ирландского моря, в зеленом Ирландии, апостолы которого, Патриций (св. Патрик), умер в 492 г. Древне-христианское искусство, принесенное вместе с новой верой, приняло здесь, на кельтских берегах, куда не ступала нога римлян, своеобразное во многих отношениях направление, представляющее собою смесь дикой неумелости с сознательным стремлением к определенной цели. Это направление наблюдается прежде всего в орнаментальном искусстве. Не подлежит сомнению, что ирландская орнаментика, кроме христианско-античных (именно александрийских) и франко-меровингских элементов, содержит в себе также и местные, кельтско-ирландские. Учение, отрицающее существование в Средней и Северной Европе сколько-нибудь самостоятельного орнаментального искусства, кажется нам, уже при взгляде на искусство первобытных народов, не выдерживающим критики. Даже при самой низкой оценке заимствованных мотивов ирландской орнаментики, в том, как ирландцы сумели претворить чуждые элементы в новое, ярко-национальное искусство, нельзя не видеть самостоятельного художественного творчества. Из Ирландии, это новое искусство было, вместе с христианством, перенесено ирландским духовенством в англо-саксонскую Англию и в оставшуюся, в значительной своей части, кельтскою Шотландию, а затем и на континент. Уже в начале VII-го столетия, ирландец Колумбан прпновдывал на Боденском озерѣ; его соотечественник, Галль, основал в 614 г. аббатство Санкт-Галленъ; великій англо-сакс Винфридъ (св. Бонифаций), с 747 г. архіепископъ майнцкій, былъ убитъ при обращеніи фризѡвъ въ христианство (въ 755 г.). Пзвѣстный ученый, Алькуинъ, другъ и совѣтникъ Карла Великаго, родившійся в 735 г. въ Йоркѣ, былъ англо-сакс, подобно Винфриду.

Какъ въ Ирландіи, такъ и въ Англіи съ Шотландіей, сохранилось немало памятниковъ до-романской христианской архитектуры, но время ихъ возникновенія недостоверно, а художественныя формы бѣдны. Свои свѣдѣнія объ этой архитектурѣ мы почерпаемъ для Англіи и Ирландіи изъ старыхъ сочиненій Бриттона и Петри, а для Шотландіи — изъ болѣе новыхъ работъ Аллена и Андерсона. Въ тѣ столѣтія, о которыхъ идетъ рѣчь, на британскихъ островахъ господствовала деревянная архитектура. Однако, рядомъ съ нею, уже довольно рано развивается, примыкая къ мегалитическимъ постройкамъ этихъ странъ (см.

т. I, стр. 24 и 37), каменное церковное зодчество. Поучительно, что въ древнѣйшихъ каменныхъ церквахъ Ирландіи и Шотландіи, болѣею частью состоящихъ изъ одного перасчтеннаго помѣщенія, встрѣчаются еще до-историческія формы: такъ напр. окна церкви св. Кэмина (см. рис. на этой стр.) увѣнчаны двумя, поставленными подѣ угломъ каменными



Окно въ церкви св. Кэмина, въ Ирландіи. По М. Стенбу

плитами; равнымъ образомъ, дверныя арки иногда просто выдолблены, или же образованы посредствомъ выпуска налегающихъ одна на другую плитъ. Переходъ къ настоящей аркѣ виденъ въ такихъ постройкахъ, какова напр. церковь Монашескаго Острова, близъ Киллэло, и церковь св. Колумбы, въ Келльсѣ, относимыя къ началу X-го столѣтія. Особенно характерны для ирландской и шотландской церковной архитектуры X-го и XI-го столѣтій строения,

вверху заостренныя круглыя башни, стоящія обыкновенно на нѣкоторомъ разстояніи отъ самыхъ церквей. Подобныя башни мы встрѣчали раньше въ Равеннѣ. Древнѣйшему

архитектурному стилю принадлежатъ башни въ Лескѣ и въ Кондалынигъ; арки въ воротахъ башенъ въ Миликѣ и въ Монастербойсѣ вырублены изъ трехъ-пятикаменей; немногимъ болѣе развитыя формы представляютъ башни въ Девенишѣ и въ Киллэлѣ. Въ церкви св. Кэмина, въ Глендэло, башня высится надъ крышею, а при древней церкви въ Дирнестѣ, двѣ круглыя башни стоятъ уже по краямъ западнаго фасада. Въ Англіи, гдѣ римская базиликальная схема, укоренившаяся въ древне-



Колонны въ западномъ фасадѣ церкви въ Бартонѣ, Нортгемптоншир. По В. Ф. Реберу

христианское время, удержалась и въ разсматриваемую нами эпоху, архитектура англосакскихъ церквей представляетъ другія особенности. Такъ напр. стѣны, четырехугольной башни древней церкви графа Бартонна, близъ Нортгемптона, живо напоминаютъ деревянную клѣтчатую постройку (фахверкъ), а колонки сложныхъ оконъ (см. рис. на этой стр.), въ особенности верхняго яруса, по Реберу, подражаютъ своею округлостью, перегибками и выпуклостями, точенымъ изъ дерева.

Переходъ отъ каменнаго зодчества къ каменной пластикѣ составляютъ придорожные кресты, принадлежащіе къ числу наиболѣе самобытныхъ памятниковъ ранне-средневековаго христианскаго искусства Ирландіи, Шотландіи и Англіи. У самыхъ характерно-кельт-

скихъ крестовъ, въ особенности въ Ирландіи, мы встрѣчаемъ формы, напоминающія древне-кельтскія каменные кресты, но въ то же время, въ Англіи, мы находимъ кресты, въ которыхъ уже начинаетъ проявляться влияние романскаго искусства. Въ Ирландіи, Шотландіи и Англіи, кресты были распространены въ XI столѣтіи, но въ XII столѣтіи они уже почти исчезли.

скихъ изъ этихъ памятниковъ, углы между вѣтвями креста закруглены, средний кружокъ, служащій соединеніемъ между вѣтвями, — гладкій; при дальнѣйшемъ развитіи формъ этихъ крестовъ, въ нихъ являюся „окна“, т. е. отверстія между среднимъ кружкомъ и углами, самый кружокъ становится меньше, и вся форма креста дѣлается стройнѣе. Орнаменты, покрывающіе поверхности и края ирландскихъ и англо-саксонскихъ крестовъ и надгробныхъ камней, отличаются необыкновеннымъ богатствомъ. Мы встрѣчаемъ здѣсь всю ирландскую и всю англо-саксонскую орнаментики, охарактеризованныя нами, въ ихъ общности и въ ихъ различіяхъ уже въ первомъ томѣ настоящаго сочиненія (см. стр. 626 и 627): геометрическіе элементы, орнаменты въ видѣ Т и Z, украшенія, діагональной, треугольной, кубовидной и ступенчатой формы, разные варианты спирали, въ особенности незамкнутую спираль, или трубчато-спиральный орнаментъ (см. рис. на этой стр.) и, наконецъ, неизмѣнную плетенку съ узкими петлями. Къ этимъ мотивамъ лишь мало-помалу примѣшиваются фигуры животныхъ, не играющія въ каменной орнаментикѣ той роли, какъ въ металлическихъ издѣліяхъ и въ миниатюрахъ. Зато не маловажную роль играютъ рельефныя изображенія священныхъ лицъ и событій. Эти рельефы, еще недостаточно изученные въ отношеніи формъ, воспроизводятъ, съ нѣкоторыми варіаціями, древне-христіанскіе художественные циклы римскихъ саркофаговъ съ прибавкою сюжетовъ, придуманныхъ въ болѣе позднее время. Распятіе рѣдко отсутствуетъ, появляется изображеніе Христа во славу. Затѣмъ слѣдуютъ фигуры святыхъ и сцены изъ ихъ житія. Отдѣльныя формы дѣтски-примитивны, но и въ нихъ видны зачатки художественнаго пониманія, а благодаря строго-последовательному заполненію пространства, въ большинствѣ случаевъ достигается прекрасный общій эффектъ.

Надписи на ирландскихъ крестахъ разсматриваемаго рода указываютъ — самое раннее — на X-ое столѣтіе. Но нѣкоторые англо-саксонскіе кресты, какъ полагаютъ, значительно древнѣе. Самый древнш изъ нихъ, украшенный плетенкой и грубыми изображеніями евангелистовъ, Коллингемскій крестъ (въ Йоркширѣ), воздвигнутъ, какъ это доказано, въ 651 г.; сѣдьмому же столѣтію обыкновенно приписываютъ красивый, чаще другихъ упоминаемый, Рутуэльскій крестъ, въ Шотландіи (см. рис. на стр. 110); но, какъ доказала Мэри Стоксъ, онъ едва ли древнѣе ирландскихъ крестовъ. Кромѣ изящныхъ арабесокъ, среди которыхъ обращаетъ на себя вниманіе мотивъ выходящаго стебля съ большими птицами и маленькими листьями, и сценъ изъ Новаго Завета и житій святыхъ (отшельники Антоній и Павелъ въ пустынѣ), съ сильно вытянутыми фигурами, на этомъ памятникѣ вырѣзанъ еще гимнъ Кресту перваго англо-саксонскаго христіанскаго поэта Кедмона (около 680 г.) Къ VIII-му столѣтію Клемень относитъ англо-саксонскіе кресты въ



Трубчато-спиральный ирландскій орнаментъ.
По М. Стоксъ.

Ольнмоусѣ, Гакнесѣ и Торнгиллѣ, а къ IX-му вѣку и къ первой половинѣ X-го — неуклюжій крестъ въ древней капеллѣ, въ Ольдбарѣ, и красивый крестъ въ Кэрю, въ Пемброкшайрѣ. До наивысшаго своего развитія это искусство достигаетъ въ X-мъ столѣтіи и на ирландской почвѣ. Заслуживаютъ быть упомянутыми въ особенности кресты въ Клонмакнойсѣ, въ Монастербойсѣ и въ Дурро. На всѣхъ этихъ крестахъ имѣется изображеніе Распятія. На подножіи креста 904 г. въ Клонмакнойсѣ представленъ король Фланнъ, съ длинной бородой, а на крестѣ въ Монастербойсѣ, 924 г., — Миридэчъ, аббатъ мѣстнаго монастыря. Рельефы этихъ крестовъ довольно высокій, фигуры нескладны и угловаты, но исполнены тщательно и несовсѣмъ безжизненны.



Рутуэльскій крестъ роженина крестьянина Ирландіи. Съ фотографіи.

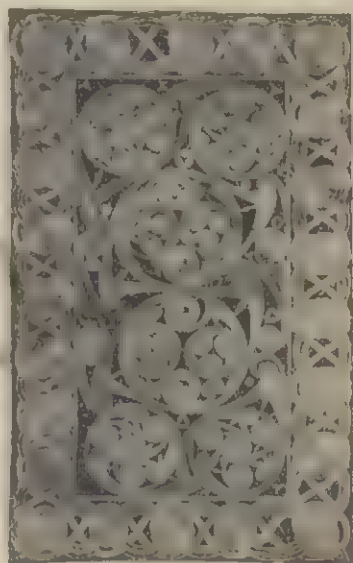
Все богатство ирландской орнаментики выказывается въ металлическихъ художественно-ремесленныхъ издѣліяхъ. Отъ внимательнаго наблюдателя не ускользнетъ нѣкоторое развитіе роскошныхъ формъ ленточныхъ и линейныхъ извивовъ. Мотивъ „трубы“, съ его двойными спиральными линіями, которыя, расходясь, образуютъ родъ раструба, исчезаетъ вскорѣ послѣ 1000 г. Растительные мотивы и послѣ этого времени не встрѣчаются на ирландскихъ металлическихъ издѣліяхъ. Животный орнаментъ становится разнообразнѣе только послѣ 1000 г. Древне-ирландскіе желѣзные колокола, сохранившіеся въ значительномъ количествѣ, собственно говоря, не входятъ въ кругъ исторіи искусства,

но для насъ интересны роскошно-орнаментированные футляры, служившіе хранилищами этихъ колоколовъ начиная съ XI-го столѣтія, въ которомъ они уже приобрѣли значеніе реликвій. Футляръ колокола св. Патрика, въ коллекціи Ирландской Академіи, въ Дублинѣ, несмотря на свою древнюю по виду орнаментацию, сдѣланъ только около 1091 г. Точно также и дорогія старинныя книги, вмѣсто того, чтобы

получать роскошные переплеты, были хранимы въ роскошныхъ ларцахъ. На крышкѣ изготовленнаго между 1001 и 1025 гг. ларца Девенишскаго Евангелія, въ той же коллекціи, изображены (см. рис. на этой стр.) евангелисты: троимъ изъ нихъ даны головы символическихъ животныхъ; ихъ ноги лишь отдаленно напоминаютъ человѣческія, а руки замѣнены лентами. VIII-му столѣтію принадлежатъ знаменитая, блестящая золотомъ, серебромъ, мѣдью, бронзой и латунью чаша изъ Арда и великолѣпная круглая пряжка свѣтлой бронзы изъ Тѣра-Бручъ, обѣ въ музеѣ Ирландской Академіи. Въ массѣ орнаментальныхъ мотивовъ, покрывающихъ эти произведенія, главную роль играетъ еще мотивъ трубы.



Крышка ирландскаго металлическаго ларца, въ Ирландской Академіи, въ Дублинѣ. По М. Стоксу.



Орнаментированная страница изъ Book of Durrow, въ Троицкой Коллегіи, въ Дублинѣ. По М. Стоксу.

вающихъ эти произведенія, главную роль играетъ еще мотивъ трубы. Роскошь поздне-ирландской орнаментики выказывается въ высшей степени на нѣкоторыхъ епископскихъ посохахъ. Самый великолѣпный изъ нихъ — посохъ епископа Клѣнмакиойса, въ музеѣ Ирландской Академіи. Изготовленный едва-ли раньше XI-го вѣка, этотъ посохъ украшенъ, кромѣ очень сложнаго ленточнаго орнамента, человѣческими и звѣринными головами, а его загнутая рукоятка усажена фигурками животныхъ, кусающихъ другъ друга за заднія части тѣла: къ этимъ мотивамъ примѣшивается обрывокъ греческаго меандра; среди животныхъ является крылатый драконъ.

Особенно затѣйлива и разнообразна орнаментация ирландскихъ миниатюръ, съ которыми знакомятъ насъ капитальныя сочиненія Вествуда и графа де-Бастара и изслѣдованія Джильберта. Миддлтона, Мэри

Стокс и Софуса Мюллера. Возможно, какъ указываетъ Миддлтънъ, что ирландская орнаментика была изобрѣтена собственно для металлических издѣлій и только впоследствии перенесена съ нихъ въ калли-



Прописная буква L изъ Book of Kells, изъ Ирландскихъ келли, въ Дублинѣ. По М. Стоксу.

графическія работы монастырскихъ келлій; во всякомъ случаѣ, орнаментація миниатюръ выгодно отличается отъ орнаментации металлических издѣлій большою свободою техники и богатствомъ красокъ, достигающимъ, наконецъ, полноты спектра.

Начальные буквы въ ирландскихъ рукописяхъ очень развиты и украшены орнаментами. Животные мотивы соединены въ нихъ съ мотивами ленточнаго плетенья. Четвероногія вытянуты въ ленту; на ихъ длинныя, лентообразныя шеи насажены птичьи головы. Человѣческія фигуры совершенно искажены. Священныя лица, даже тамъ, гдѣ они являются

главными изображеніями и занимаютъ центральное мѣсто, трактованы плоско и схематично. Ихъ бороды и волосы превращены въ ленты съ закрученными концами, члены зачастую вовсе пропадаютъ. Какъ въ первобытномъ искусствѣ, фигура ставится или совершенно en face, или совершенно въ профиль. Черты лицъ обозначаются геометрическими линиями, одежды — опять-таки лентами. Но безконечное терпѣніе и любовь, съ какими написаны эти миниатюры, и замѣчательная чистота и тщательность ихъ работы свидѣлствуютъ о настоящемъ художественномъ воодушевленіи ихъ исполнителей.



„Мадонна“, одна изъ миниатюръ Book of Kells, изъ Троицкаго Келли, въ Дублинѣ. По А. Шарпегеру.

Съ VII-го по X-е столѣтіе происходитъ переходъ орнаментальныхъ мотивовъ отъ большой простоты ко все болѣе и болѣе запутаннымъ сплетеніямъ и одновременно увеличеніе числа употребляемыхъ для нихъ красокъ: къ прежнимъ желтой, красной, зеленой и черной мало-помалу присоединяются синія, пурпуровая и фіолетовая краски. Золото въ настоящей древне-ирландской живописи миниатюръ совершенно отсутствуетъ

Съ теченіемъ времени, простые стилизованные листья начинаютъ приближаться къ формамъ романскаго характера, подражающимъ тканеу; къ четвероногимъ и птицамъ присоединяются змѣи и, под конецъ, крылатые драконы. Граціозный мотивъ спирали въ видѣ

трубы и въ миниатюрѣ не переживаетъ начала XI-го вѣка. Съ половины этого вѣка начинается замѣтный упадокъ.

Во главѣ развитія ирландской орнаментаціи рукописей должно быть, по нашему мнѣнію, поставлено хранящееся въ Коллегіи св. Троицы, въ Дублинѣ, Евангеліе, происходящее изъ Дурро (Book of Durrow). Его относятъ ко времени св. Колумбы (ум. въ 598 г.), но, по своему стилю, оно едва-ли древнѣе 650 г. Орнаментировано оно еще сравнительно просто и ясно (см. рис. на стр. 111). Передъ Евангеліемъ отъ Маттея находится довольно вычурное изображеніе ангела въ видѣ бородатаго мужчины. Символическія животныя остальныхъ трехъ евангелистовъ покрыты геометрическими узорами.

Самое значительное и роскошное изъ ирландскихъ Евангелій, Book of Kells, хранится также въ дублинской Коллегіи св. Троицы. Время его написанія опредѣляютъ различно: тогда какъ большинство изслѣдователей относятъ это Евангеліе къ VII-му столѣтію, а нѣкоторые относятъ даже къ VI-му, еще Джильбертъ допускалъ, что оно принадлежитъ X-му столѣтію; Софусъ Мюллеръ, на основаніи запутанности формъ и богатства красокъ его орнаментаціи, отодвинулъ эту дату до 900 г. Но оно едва-ли моложе Евангелія Кетберта, которое, какъ доказано, написано въ началѣ VIII-го столѣтія (см. стр. 114). Человѣческія головы и цѣлыя фигуры вплетены здѣсь въ разныхъ мѣстахъ въ ленточные извивы прописныхъ буквъ (см. рис. на стр. 112). Въ среднѣхъ отдѣльныхъ листахъ помѣщены изображенія евангелистовъ, затѣмъ Богоматери съ Младенцемъ на лонѣ (см. рис. на стр. 112) и нѣкоторыя евангельскія сцены, напр. плѣненіе Христа въ Геосимаѣнскомъ саду. Насколько орнаментація этого Евангелія полна своеобразной прелести, настолько же отталкивающее, антихудожественное впечатлѣніе производятъ его фигурныя композиціи, исполненныя въ „каллиграфическомъ“ стилѣ.

Кромѣ Коллегіи св. Троицы, въ Дублинѣ, и Британскаго музея, въ Лондонѣ, ирландскія рукописи одного стиля съ вышеупомянутыми и болѣе позднія находятся еще во многихъ собраніяхъ Великобританіи и континента. Рукописи Санктъ-Галленскаго монастыря, какъ можно полагать, изготовлены отчасти ирландскими монахами, которыхъ привелъ съ собою св. Галлъ.

Переходъ къ англо-сакскимъ иллюстрированнымъ рукописямъ представляетъ собою часто цитируемое Евангеліе Кетберта (иначе Дергемское Евангеліе), хранящееся въ Британскомъ музеѣ. Еще св. Колумба основалъ на Іонѣ, кельтскомъ островѣ у западнаго берега Шотландіи, монастырь, сдѣлавшійся однимъ изъ главныхъ центровъ ирландской миниатюрной живописи. Къ числу художественныхъ колоній Іоны принадлежалъ Линдисфарнъ, близъ Дергема, въ Нортумберлендѣ. Здѣсь, на англійской почвѣ, возникла школа миниатюристовъ; здѣсь-то, между 698 г. и 726 г., было написано англо-саксомъ Идфритомъ и иллюминировано другимъ англо-саксомъ, Этельуольдомъ, Евангеліе св. Кетберта. Орнаментація этой рукописи—вполнѣ ирландская; ново только употребле-

ние золотой и серебряной шрафировки. Но сидячія фигуры евангелистовъ (см. рис. на этой стр.), по своимъ формамъ и манерѣ письма, уже очень далеки отъ каллиграфическаго стиля ирландскихъ изображеній. Въ нихъ отражается непосредственное вліяніе Рима, связь съ которымъ меровингскаго времени не подлежитъ сомнѣнію (см. выше стр. 53). Тому же стилю принадлежитъ великолѣпное кельтско-англо-сакское Евангеліе, принадлежащее Императорской Публичной Библиотекѣ въ С.-Петербургѣ.

При королѣ Альфредѣ (871—901), Нортумберлендъ подпалъ франкскому вліянію. Возникла чисто англо-саксская школа миниатюрной живописи.



„Евангелистъ Іоаннъ“, одна изъ миниатюръ въ Евангеліи Кетберта, въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. По Л.—Л. Прошерту.

По заказу епископа вичестерскаго Этельуольда написать, между 963 и 964 гг., великолѣпный, украшенный 30 миниатюрами величиною въ листъ, „Сборникъ церковныхъ благословеній“ (Бенедикціональ), принадлежащій теперь герцогу Девоншайрскому. Поля этой рукописи заполнены каролингскимъ листовнымъ орнаментомъ, а миниатюры, сюжеты которыхъ по большей части взяты изъ земной жизни Спасителя, исполнены въ нѣмецкомъ живописномъ стилѣ оттоновскаго времени.

Такимъ образомъ, въ XI-мъ и XII-мъ столѣтіяхъ, и въ Англіи была подготовлена почва для дальнѣйшихъ успѣховъ искусства. Какъ ирландско-англо-сакское искусство вліяло на языческій скандинавскій Сѣверъ, ука-

зано въ первомъ томѣ настоящаго сочиненія (см. стр. 626—627), имъ уже видѣли, что ирландско-скандинавское искусство, тотчасъ же послѣ обращенія короля Гаральда въ христіанство, стало примѣшивать къ ленточнымъ и животнымъ сплетеніямъ нѣкоторые христіанскіе мотивы. На руническомъ камнѣ изъ Иеллинге, поставленномъ Гаральдомъ въ память его родителей, изображенъ Христосъ въ позѣ распятаго (т. I, табл. при стр. 611), поддерживаемый переплетающимися лентами. Такимъ образомъ, одно изъ послѣднихъ произведеній языческаго искусства скандинавскаго Сѣвера сдѣлалось однимъ изъ первыхъ произведеній его христіанскаго искусства.

3. Искусство каролингской и оттоновской эпохи на востокѣ и на западѣ отъ Рейна въ 750—1050 гг.

А. Зодчество.

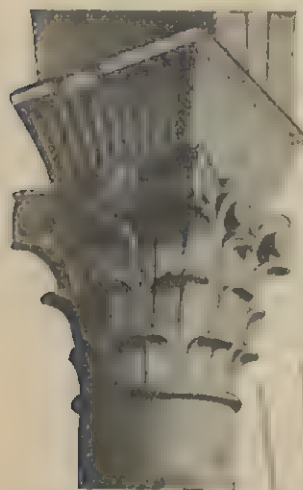
Изъ всѣхъ государствъ, основанныхъ въ Европѣ германцами въ эпоху великаго переселенія народовъ, государство франковъ оказалось

самымъ сильнымъ и сыграло наиболѣе важную роль какъ въ осуществленіи культурныхъ и политическихъ задачъ того времени, такъ и въ развитіи изобразительныхъ искусствъ, которое вело къ новымъ художественнымъ формамъ, соотвѣтствовавшимъ новому содержанію. Франкское государство, занимавшее вначалѣ западъ нынѣшней Германіи и сѣверо-востокъ нынѣшней Франціи, и постепенно охватившее всю Францію и значительную часть сѣверной и южной Германіи, уже въ меровингское время господствовало надъ всей областью распространенія „римскаго провинціального искусства“ (см. т. I, стр. 618); въ Галліи, это искусство—вѣроятно, подъ непосредственнымъ восточно-христіанскимъ вліяніемъ, проникавшимъ частью черезъ Равенну, частью, какъ думаетъ Стриговскій, чрезъ Марсель, — уже въ меровингское время сдѣлалось искусствомъ древне-христіанскимъ, но съ своеобразнымъ отпечаткомъ (см. выше, стр. 46); наслѣдіемъ этого меровингскаго искусства франкское государство жило еще и въ каролингскую эпоху. Каролингское, какъ и оттоновское, искусство было далеко отъ того, чтобы сознательно созидать на новомъ, германскомъ основаніи; напротивъ того, искусство этихъ эпохъ, въ сущности консервативное, стремилось продолжать традиціи христіанской древности. Отсюда родилось въ науку представленіе о „каролингскомъ ренессансѣ“, который на самомъ дѣлѣ былъ, въ противоположность оттоновскому, скорѣе пережиткомъ стараго, чѣмъ „возрожденіемъ“. Тѣ специфически-германскіе элементы, которые содержатся въ каролингскомъ искусствѣ на ряду съ элементами эллинистическими и восточными, восприняты имъ скорѣе бессознательно; но эти элементы, несомнѣнно существующіе великъ плодотворнымъ новообразованиямъ. Тогда какъ свѣтское, придворное искусство держалось больше старины, религіозное искусство, воздѣлывавшееся главнымъ образомъ въ бенедиктинскихъ монастыряхъ, но пользовавшееся также поддержкой и покровительствомъ парижскаго и ахенскаго дворовъ, во многихъ случаяхъ шло своими собственными путями и выработало—особенно въ зодчествѣ—соотвѣтственно практическимъ и идейнымъ потребностямъ рядъ нововведеній, предвѣщавшихъ „романскій“ стиль послѣдующей эпохи. Хотя такой знатокъ средневѣковой архитектуры, какъ Дегио, на основаніи плановъ многихъ



Планъ Санктъ-Галленскаго аббатства при бл 820 г. По Г Дегио и Г фонъ-Вецелю

церквей каролингской эпохи, называет каролингское искусство уже „романским“, мы считаемъ однако болѣе удобнымъ разсматривать и каролингское, и оттоновское искусства, въ виду ясно выраженнаго въ нихъ тяготѣнія къ древности, какъ особый, до-романскій отдѣлъ исторіи искусства. Въ каролингскій періодъ, въ центрѣ художественнаго движенія стоитъ Карлъ Великій, окруженный своими сподвижниками, среди которыхъ особенно выдаются дѣятельностью на пользу искусства Алькуинъ и Эйнгардъ. Въ оттоновское время, въ художественной жизни Германіи роль покровителей искусства играли великіе саксонскіе императоры, два Генриха и три Оттона; но истинными двигателями худо-



Капиталь колоны въ церкви св. Юстинуса въ Гехт на Майнцѣ. Съ фотографіи проф. Наба, въ Майнцѣ.

жественнаго развитія были въ ту пору высіе церковные сановники, напр. архіепископъ трирскій Эгбертъ, епископъ констанцскій Гебгардъ II, епископъ гильдесгеймскій Беривардъ, рейхенаускій аббат Витигово и др.; также и на западѣ франкскаго государства и въ Бургундіи церковное зодчество находило немалую поддержку въ лицѣ прелатовъ и монаховъ. Клонни, гдѣ аббатъ Одонъ, реформировавъ бенедиктинскій орденъ, основалъ въ 930 г. клонійскую конгрегацию, уже тогда стало однимъ изъ центровъ духовнаго и художественнаго движенія, получившаго въ послѣдующую эпоху мировое значеніе.

При меровингахъ, средоточіемъ франкской художественной жизни была сѣверо-восточная Франція съ ея столицей, Парижемъ. И при каролингахъ, какъ доказано въ особенности Гуго Графомъ, западно-франкское церковное зодчество стояло во главѣ направленія, искавшаго новыхъ путей; но когда, къ концу VIII-го столѣтія, Карлъ Великій перенесъ свою резиденцію изъ Парижа въ Ахенъ, нѣмецкая часть франкскаго государства начала выступать на передній планъ и въ художественномъ отношеніи; вмѣстѣ съ тѣмъ, преобладаніе дворцоваго искусства вызвало здѣсь усиленіе „консервативнаго,“ какъ мы его называли, направленія, которое только постепенно уступало мѣсто новымъ теченіямъ.

Зодчествомъ каролингско-оттоновской эпохи занималось много первоклассныхъ французскихъ и нѣмецкихъ ученыхъ, опиравшихся въ своихъ изслѣдованіяхъ частью на литературные источники, частью на остатки старинныхъ зданій и на новѣйшія раскопки. Въ настоящее время имѣютъ значеніе капитальные труды Виолле-ле-Дюка, Ластейри, Шназе, Ребера, Эссенвейна, Рия, ф.-Дегіо и ф.-Бецольда, Боррмана и Ней-вирта, а изъ монографій—преимущественно сочиненія Георга Шефера, Адама Гольцингера, Дегіо, Графа, Фр.-Як. Шмитта, Шлейнига и Эффмана.

То новое, что выработала франкская церковная архитектура, сводится главнымъ образомъ къ измѣненіямъ въ планѣ базилики. Прежде всего, чрезъ удлинненіе продольнаго корпуса за предѣлы трансепта, планъ базилики (ср. выше, стр. 22), изъ имѣющаго видъ Т превратился въ настоящій латинскій крестъ; церкви именно этого плана мы будемъ разумѣть, говоря о крестообразныхъ базиликахъ. Затѣмъ, въ тѣхъ церквахъ, въ которыхъ было двѣ могилы святыхъ-патро-

новъ, по примѣру нѣкоторыхъ древне-христіанскихъ храмовъ Востока (см. выше, стр. 28), противъ восточнаго хора нерѣдко устраивался западный хоръ одинаковой съ нимъ формы; чрезъ это пропадалъ ранне-христіанскій западный фасадъ съ его притворами, и главные входы перемѣщались на западные концы боковыхъ нефовъ, или на продольныя стороны. Церкви этого рода мы называемъ церквами съ двойнымъ хоромъ. Дальнѣйшій шагъ состоялъ въ томъ,



Ворота картекса монастырской церкви въ Лоршѣ. Съ фотографіи проф. Наба, въ Майнцѣ.

что къ восточному трансепту прибавился второй, западный, чрезъ что форма креста, сторого говоря, была нарушена. Устройство подъ хоромъ крипты вмѣсто могилы мученика сдѣлалось теперь общимъ правиломъ; колокольни, помѣщавшіяся часто надъ средокрестіемъ (пересѣченіемъ продольнаго корпуса съ трансептомъ), вмѣстѣ съ присоединившимися къ нимъ вскорѣ боковыми башнями, стали постепенно органическими частями церкви. Во внутренности, колосны постепенно замѣнялись столбами вполнѣ или отчасти: въ послѣднемъ случаѣ, колонны и столбы чередовались въ ритмической послѣдовательности. Нефы въ эту эпоху еще не перекрывались сводами.

Нѣкоторыя изъ перечисленныхъ особенностей, какъ извѣстно, появились еще въ западно-франкскихъ церквахъ меровингскаго времени; но въ полномъ своемъ развитіи, хотя и не по-

всюду одновременно, онъ встрѣчаются впервые въ каролингской архитектурѣ, съ которой мы знакомы почти исключительно по литературнымъ источникамъ, собраннымъ Юліусомъ фонъ-Шлоссеромъ. Сюда относятся, напримѣръ, церковь аббатства Сенъ-Дени, близъ Парижа, оконченная перестройкой въ 775 г. Карломъ Великимъ, и знаменитая церковь св. Рихарія въ монастырѣ Centula (теперь Сенъ-Рикье), близъ Амьена, постройка которой началась въ 793 г. Эти церкви имѣли въ планѣ крестообразный видъ и уже вполне развитый двойной хоръ. Каролингская церковь, построенная въ IX-мъ столѣтіи на мѣстѣ базилики св. Мартина въ Турѣ (см. выше, стр. 46), предвѣряла романскій стиль иными архитектурными особенностями: согласно изслѣдованіямъ де-Ластейри, въ ней уже имѣлся хоровой обходъ съ „вѣнцомъ капеллъ“ и, кромѣ трехъ восточныхъ башенъ, еще двѣ башни по бокамъ западнаго фасада.

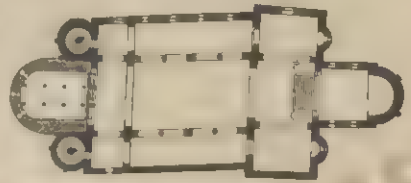


Композитная капитель Лоршскаго палатки. Съ фот. графа проф. Н. 6а, въ Майнцѣ.

На нѣмецкой почвѣ, въ новомъ стилѣ, вѣроятно, прежде всего была построена церковь знаменитаго бенедиктинскаго монастыря въ Санта-Галленѣ. Въ тамошней библиотекѣ сохранился планъ церкви (см. рис. на стр. 115) и монастырскихъ зданій приблизительно 820 года; здѣсь мы имѣемъ передъ собою образецъ каролингской колонной базилики съ трансептомъ и двумя хорами, въ которой выказалось большинство вышеуказанныхъ особенностей. Подобный планъ сложился скорѣе на западѣ, чѣмъ на рейнско-гессенскомъ сѣверѣ; это подтверждаютъ результаты новѣйшихъ изслѣдованій, изъ которыхъ явствуетъ, что нѣмецко-франкскимъ церквямъ каролингской эпохи была еще неизвѣстна настоящая крестообразная форма.

Отчасти сохранились двѣ небольшія базилики, основанныя Эйгардомъ, историографомъ Карла Великаго, печуждымъ искусству: въ Штейнбахѣ, близъ Михельштадта, 827 года, и въ Зелигенштадтѣ, 828 года. На нихъ походила базилика св. Михаила на Святой Горѣ, близъ Гейдельберга, заложенная въ 883 г. Всѣ эти церкви, повидимому, имѣли планъ въ видѣ Т, атрій, подобный имѣвшемуся при древне-христианскихъ базиликахъ, и столбы вмѣсто колоннъ. Изъ колонныхъ базиликъ, къ храмамъ того же рода относится сохранившаяся въ существенныхъ своихъ частяхъ церковь св. Юстина (см. рис. на стр. 116), въ Гехстѣ на Майнѣ, сооруженная около 840 г.; возможно, что и перестроенная въ 844 г. церковь Корвейскаго монастыря, на Везерѣ, филиальной обители знаменитаго западно-франкскаго монастыря Корби, была также колонной базиликой; на это указываютъ четыре коринтскія колонны соору-

женной около 1000 г. западной части зданія—колонны, которыя, какъ доказано Нордгоффомъ, суть единственные остатки каролингской церкви. Еще древнѣе церковь въ Лоршѣ на Бергштрассе, освященная въ 774 г. въ присутствіи Карла Великаго. Сохранились отъ нея только ворота нартекса, быть можетъ, даже воздвигнутыя нѣсколько позже (см. рис. на стр. 117); но это небольшое изящное сооруженіе даетъ намъ—именно потому, что оно сохранилось,—болѣе ясное понятіе о формахъ каролингской архитектуры, чѣмъ все историческія свидѣтельства. Три низкія арки этихъ воротъ фланкированы четырьмя гладкими полуколоннами съ римскими композитными капителями (см. рис. на стр. 118). Невысокая стѣна надъ пролетами, съ тремя вверху полукруглыми окнами, расчленена десяти варварскими, смахивающими на каннелированныя іоническія, пилястрами, соединенными одна съ другою, вмѣсто арокъ, трехугольными перемычками. Карнизъ надъ композитными капителями полуколоннъ украшенъ рядомъ низкихъ и широкихъ стоячихъ листьевъ аканѳа. Мало замѣтный вѣнчающій карнизъ лежитъ на зубчатыхъ консоляхъ. Вся поверхность стѣны покрыта узоромъ на подобіе ковра, составленнымъ изъ бѣлыхъ и красныхъ камней, какъ мы это видѣли въ болѣе раннихъ меровингскихъ постройкахъ. Въ архитектурѣ этихъ воротъ перемѣшаны римско-эллинистическіе, восточные и франкскіе элементы, но зачатки романскаго стиля почти совсѣмъ отсутствуютъ.



Планъ церкви въ Герроде, въ Гарцѣ. По Г. Дегио и Г. Веццольду.



Планъ церкви св. Михаила, въ Гильдесгеймѣ. По Г. Дегио и Г. Веццольду.

Лорнскія ворота—еще вполнѣ древне-христіанское сооруженіе. Однако строившій ихъ франкскій зодчій нѣсколько погрѣшилъ въ пропорціяхъ, а въ облицовкѣ стѣнъ и въ зигзагахъ надъ пилястрами сообразовался съ національнымъ вкусомъ, который могъ быть и независимъ отъ дальне-восточныхъ вліяній. Самую церковь, уже давно разрушенную, мы должны представлять себѣ, какъ трехнефную базилику съ плоскимъ покрытіемъ, безъ транспта. Въ пользу такой реконструкціи свидѣтельствуетъ первоначальный планъ церкви Спасителя, въ Верденѣ на Рурѣ, основанной еще въ 799 г. св. Людгеромъ, но оконченной только въ 875 г. Исслѣдованіями Эффмана установлено, что она была также трехнефной базиликой съ плоскимъ покрытіемъ и безъ поперечнаго нефа. Повидимому, это была древнѣйшая изъ нѣмецкихъ церквей, гдѣ въ среднемъ нефѣ колонны чередовались со столбами.

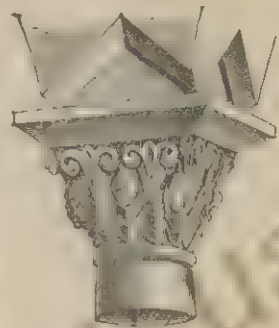
О формѣ прочихъ важнѣйшихъ нѣмецкихъ базиликъ каролингскаго времени мы знаемъ исключительно по литературнымъ источникамъ. Старая бенедиктинская церковь въ Фульдѣ (792—819), усыпальница св. Бонифация, представляла въ планѣ колонную базилику съ двойнымъ хоромъ и двумя криптами; два хора имѣла также построенная въ 831—850 гг. церковь Герсфельдскаго аббатства. Равнымъ образомъ, постройка, легшая въ основаніе кельнскаго собора, въ первой половинѣ IX-го столѣтія имѣла, повидимому, восточный и западный хоры. Но и относительно этихъ восточно-франкскихъ церквей каролингской эпохи не доказано, чтобы онѣ имѣли крестообразную форму.

Въ оттоновское время, на почвѣ Германской имперіи, гдѣ до той поры въ большинствѣ мѣстностей была въ ходу исключительно скромная деревянная архитектура, получили повсюду преобладаніе каменные церковныя постройки, и хотя дошедшія до насъ большія епископальныя базилики X-го и первыхъ десятилѣтій XI-го столѣтія по большей части были перестроены въ эпоху зрѣлаго средневековья, однако ихъ первоначальныя очертанія выступаютъ изъ-подъ болѣе позднихъ наслоеній явственнѣе, чѣмъ въ каролингскихъ базиликахъ. Здѣсь уже довольно часто встрѣчаются настоящія крестообразныя церкви, съ развитымъ хоромъ и трансептомъ. Два хора можно различить напр. въ заложенной въ 960 г. церкви въ Гернроде въ Гарцѣ (см. рис. на стр. 119), въ снабженномъ однимъ, и притомъ западнымъ, трансептомъ, аугсбургскомъ соборѣ, основанномъ въ 994 г., въ церкви св. Георгія въ Оберцеллѣ, на островѣ Рейхенау (на Боденскомъ озерѣ), заложенной въ 1000 г., въ майнцкомъ соборѣ (1009—1036), гдѣ также всего одинъ западный трансептъ, и въ вормскомъ соборѣ (996—1018), имѣющемъ одинъ, восточный трансептъ; два хора и вмѣстѣ съ тѣмъ двѣ крипты имѣются въ основанномъ въ 1004 г. бамбергскомъ соборѣ и въ отстроенной около 1052 г. церкви св. Эммерана, въ Регенсбургѣ, два трансепта—въ церкви св. Панталеона, въ Кельнѣ, 980 г., два трансепта и два хора—въ соборѣ Миттельцелля, на островѣ Рейхенау (988—997), и въ великолѣпной церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ (1001—1033; см. рис. на стр. 119), сооруженной высокоталантливымъ епископомъ Бернвардомъ. Устройство двухъ хоровъ вмѣсто одного понятно собственно только въ монастыряхъ, но не въ приходскихъ церквахъ, которыя требовали, чтобы главный входъ находился противъ алтаря, и чтобы чрезъ то облегчался доступъ въ храмъ сразу большому числу вѣрующихъ. Когда въ Германіи, со середины XI-го столѣтія, начала развиваться городская жизнь, и вмѣстѣ съ тѣмъ сдѣлалась интенсивнѣе и церковно-приходская, церкви съ двумя хорами снова стали выходить изъ употребленія.

Надо сказать, что и въ оттоновскую эпоху базилики еще не имѣли крестовыхъ сводовъ, если не считать нѣсколькихъ случаевъ, на которые указываетъ Дегио и въ которыхъ такими сводами были перекрыты боковые нефы. Только надъ криптой обыкновенно устраивался сводча-

тый потолокъ; такой криптообразный характеръ имѣетъ нижній этажъ двухэтажнаго западнаго хора церкви Корвейскаго аббатства (около 1000 г.), считающійся самымъ древнимъ сводчатымъ церковнымъ помѣщеніемъ въ Германіи; а такъ какъ крипты были помѣщенія съ нефами одинаковой высоты, то древнѣйшая перекрытая крестовыми (куполообразными) сводами церковь Германіи, капелла св. Варооломея въ Падерборнѣ (1017), должна быть признана не базиликой, а церковью зальной системы (Hallenkirche). Типичныя нѣмецкія базилики оттоновскаго времени съ чередующимися подпорами, каковы, напр., изъ упомянутыхъ выше, изящная церковь съ ампорами въ Гериродѣ, въ которой столбы правильно чередуются съ колоннами, и монументальная церковь св. Михаила въ Гильдесгеймѣ, гдѣ между каждыми двумя столбами стоитъ по двѣ колонны, имѣли совершенно плоскій деревянный потолокъ; даже современныя имъ сѣверно-французскія церкви, напр. извѣстная, какъ „basse oeuvre“ старая массивная базилика со столбами въ Бове (987—995) и церковь св. Ремигія въ Реймѣ (1035—1049), имѣютъ по крайней мѣрѣ надъ среднимъ нефомъ или плоскій потолокъ, или совершенно открытыя кровельныя стропила. Въ церкви св. Ремигія поперечными коробовыми сводами перекрыты нижніе боковые нефы, отдѣленные отъ средняго нефа столбами, но не ампоры, въ которыхъ столбы красиво чередуются съ колоннами. Въ Клуниискѣмъ аббатствѣ, освященная въ 981 г., церковь аббата Майола представляла собою также колонную базилику съ плоскимъ покрытіемъ. На югѣ Франціи, гдѣ отдѣльныя формы въ эту эпоху были еще совершенно античныя или умышленно подражали античнымъ, своды, правда, встрѣчаются, но въ такомъ видѣ, который не имѣлъ никакого вліянія на развитіе собственно „романскаго стиля“. Средній нефъ перекрывался коробовымъ сводомъ, боковые нефы — полукоробовыми сводами, передававшими дальше боковой распоръ стѣнъ средняго нефа. Примѣры того въ X-мъ столѣтіи мы встрѣчаемъ въ церкви монастыря Сень-Гилемъ-дю-Дезеръ (въ Нижнемъ Лангедокѣ) и въ старомъ соборѣ, въ Везонѣ. Въ церкви св. Филиберта въ Турню, въ Бургундіи, покоящейся на массивныхъ круглыхъ столбахъ средній нефъ перекрытъ поперечными коробовыми сводами. Но и эти постройки могутъ считаться скорѣе церквами зальной системы, чѣмъ базиликами.

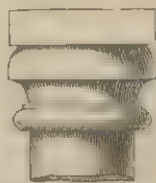
Въ Провансѣ и въ Аквитаніи встрѣчаются, какъ особыя формы, однефныя церкви съ коробовыми сводами, напоминающія собою ана-



Капиталь колонны изъ церкви въ Гериродѣ. По Р. Дюме.



Капитали изъ замковой церкви и изъ церкви Виперга въ Кледдьябургѣ. По Р. Дюме



логичныя сѣверо-испанскія постройки (см. выше, стр. 106). Но и для этого рода церквей годы ихъ сооруженія только съ послѣдней трети XI-го вѣка становятся извѣстны съ достовѣрностью.



Капиталь одной изъ самыхъ древнихъ (Бернгардовскихъ) колоннъ церкви св. Михаила въ Гильдесгеймъ По Дюмо

Впрочемъ, и въ нѣмецкомъ зодчествѣ, въ теченіи всего этого періода, отдѣльныя архитектурныя формы въ существенныхъ своихъ чертахъ представляются еще до-романскими. Капитали колоннъ по большей части напоминаютъ коринѣскія, рѣже — іоническія; аттическія базы еще не имѣютъ грифовъ (угловыхъ листиковъ). Антаблементъ надъ относящимися приблизительно къ 844 г. колоннами въ западной части церкви Корветскаго монастыря — совершенно античный, съ дентикулами и шнуromъ перловъ. Колонны упомянутой выше, хорошо сохранившейся церкви въ Гериродѣ, оттоновскаго времени, увѣнчаны чашевидными капителями, которыя усажены

завивающимися вверху растительными стеблями и человѣческими го-

ловами (см. рис. на стр. 121); одна изъ круглыхъ башенъ этой церкви украшена снаружн пилястрами, которыя, подобно тому, какъ въ Лоршѣ, соединены между собой нѣ арками, а трехугольными фронтонами. Капиталь съ перевернутымъ эхиномъ, „грибовидная“ капиталь по терминологіи Дегіо, встрѣчающаяся въ западной части крипты (997—1021) замковой церкви, въ криптѣ церкви Виперта, въ Кведлинбургѣ, (см. рис. на стр. 121), въ эссенскомъ соборѣ и въ монастырской церкви въ Верденѣ на Рурѣ, является скорѣе искаженіемъ, чѣмъ преобразованіемъ извѣстныхъ намъ формъ. Надставки, похожія на импосты, заимствованныя, несомнѣнно, изъ Равенны, мы находимъ на капителяхъ колоннъ въ ингелгеймскомъ дворцѣ Карла Великаго и въ базиликѣ св. Юстина въ Гехстѣ (см. рис. на стр. 116). Романскія, закругленныя внизу кубовидныя

Планъ ахейскаго собора По Г. Дегіо и Г. Бецольду.

капитали встрѣчаются въ Германіи лишь изрѣдка и, по изслѣдованіямъ Дегіо, прежде всего въ западной части эссенскаго собора, затѣмъ въ очень простой формѣ, но съ античнымъ шнуromъ перловъ

и дентикулами, на двухъ взятыхъ изъ стараго храма колоннахъ церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ (см. рис. на стр. 121), аттическія базы которыхъ еще не имѣютъ грифовъ.



Внутренность ахенскаго собора. Съ фотографіи Штенгеля и К^о, въ Берлинѣ.

Совершенно иная картина сѣвернаго ранне-средневѣковаго зодчества развернется передъ нашими глазами, если мы взглянемъ, начиная съ VIII-го столѣтія, на центральныя постройки каролингской

имперіи. Въ нихъ съ полной ясностью обнаруживается связь всей каролингско-оттоновской архитектуры съ древнимъ міромъ.

Главный памятникъ кипучей строительной дѣятельности Карла Великаго — построенный Эйнардомъ въ 796—804 гг. ахенскій соборъ, дворцовая церковь императора, предназначавшаяся быть его усыпальницей. Мы видѣли, что еще въ ранне-христианское время усыпальницы обыкновенно сооружались по центральному плану. Ахенскій соборъ въ



Внутренность церкви св. Михаила въ Фульдѣ. Съ фотографіи К. Молленгуера, въ Фульдѣ.

своихъ основныхъ формахъ считается подражаніемъ равеннской церкви св. Виталія. Главные размѣры обѣихъ церквей приблизительно одинаковы; какъ въ той, такъ и въ другой, восемь среднихъ столбовъ поддерживаютъ арки, на которыхъ покоится увѣчаный куполомъ барабанъ съ восемью арочными окнами. Однако, по мнѣнію Стриговскаго, эта основная архитектурная идея, давно нашедшая себѣ выраженіе въ искусствѣ дохристианскаго и древнехристианскаго Востока, могла еще раньше сооруженія ахенскаго собора приобрести право гражданства въ имперіи Карла Великаго. Ахенскіе

зодчіе, благодаря своей дѣя-

тельной практикѣ, могли самостоятельно дойти до той трезвости, до той послѣдовательности и широты художественнаго замысла, которыя поражаютъ насъ въ этомъ храмѣ. Во всякомъ случаѣ, отдѣльные архитектурные мотивы ахенскаго собора неимѣютъ ничего общаго съ церковью св. Виталія. Средній восьмиугольникъ былъ въ нижнемъ невысокомъ этажѣ окруженъ шестнадцатигульнымъ обходомъ (см. рис. на стр. 122); чрезъ это въ планѣ обхода получились попеременно четырехугольники, перекрытые крестовыми сводами, и трехугольники, перекрытые трехпарусными сводами. Второй этажъ высоко поднимается надъ эмпорами; его восемь арокъ на столбахъ, открывающіяся въ восьмиугольное среднее пространство, вдвое выше арокъ нижняго этажа. Надъ восьмиграннымъ барабаномъ высятся восьмигранный же куполь, безъ пандантивовъ. Всѣ карнизы крайне простаго профиля. Главное украшеніе внутренности собора составляла роскошная мозаика, не сохранившаяся до нашего

времени; однако въ соборѣ не было недостатка и въ архитектурныхъ декоративныхъ элементахъ. Такъ, здѣсь были поставлены великолѣпныя колонны, выписанныя Карломъ Великимъ изъ Рима и Равенны (см. рис. на стр. 123). Каждая изъ восьми высокихъ арокъ, которыми верхній этажъ открывается въ среднее пространство, раздѣлена поперечной балкой по поламъ; каждая половина украшена вышеупомянутыми колоннами, изъ которыхъ нижнія соединены между собою и со стѣнами заключающей ихъ въ себѣ арки небольшими полуциркульными арками, а верхнія, по образцу оконъ въ константинопольской св. Софіи, упираются прямо въ изгибъ главныхъ арокъ. Балюстрадай верхней галереи со стороны средняго пространства служатъ стильныя бронзовыя рѣшетки; ихъ узоры, состоящіе изъ красиво-переплетающихся столбиковъ и перекладинъ, обрамлены пилястрами въ античномъ родѣ и рядами акаѳовыхъ листьевъ и усажены розетками. Эти рѣшетки, равно какъ и простыя, массивныя бронзовыя двери, украшенныя только львиными головами, вылиты въ самомъ Ахенѣ.

Это величественное зданіе возбуждало общее удивленіе и послужило образцомъ для многихъ позднѣйшихъ церквей. Канцелла нимвегенскаго замка дошла до насъ, не сохранивъ своего первоначальнаго плана; церковь св. Іоанна въ Люттихѣ (978 г.) перестроена въ стилѣ барокко; не сохранились также шестиугольныя церкви въ Вимифенѣ и въ Мецѣ, (Фр.-Як. Шмидтъ называетъ ихъ шестиугольными базиликами) вслѣдствіе того, что онѣ были окружены болѣе низкимъ двѣнадцатигульнымъ обходомъ, равно какъ и десятиугольная крестильня вормекаго собора; но прекрасно сохранился трехсторонній западный хоръ эссенскаго собора (между 947 и 1000 гг.), во внутреннемъ видѣ котораго повторяются три стороны ахенскаго восьмиугольника съ капителями его колоннъ коринѣскаго характера. Поразительно вѣрную копію ахенскаго собора представляетъ собою внутренность—снаружи, правда, не шестнадцатигранной, а только восьмигранной, — церкви въ Оттмарсгеймѣ, въ Эльзасѣ, построенной между 1000 и 1050 гг. Но капители колоннъ здѣсь уже не коринѣскія, а кубовидныя, романскія. Впрочемъ, нельзя утверждать, чтобы всѣ эти постройки были непременно подражаніями ахенской придворной церкви; онѣ могли и прямо восходить къ тѣмъ образцамъ, какъ и эта послѣдняя. Совершенно независимо отъ нея была построена заложенная въ 806 г. и, къ сожалѣнію, разрушенная въ 1463 г. церковь въ Сенъ-Жермињи-де-Пре (въ департ. Луары). Своимъ планомъ, состоявшимъ изъ девяти квадратовъ, съ возвышеннымъ среднимъ квадратомъ, она напоминала византійскую церковь въ Россано, въ Нижней Италіи (см. выше, стр. 98). Ея подковообразныя арки и полукруглыя ниши на каждой сторонѣ Стриговскій сопоставляетъ съ соответственными элементами армянской архитектуры (см. стр. 32). Наконецъ, часто упоминаемая историками искусства, хорошо сохранившаяся небольшая церковь св. Михаила въ Фульдѣ (820 -822 гг.).

(см. рис. на стр. 124), хотя и принадлежитъ, подобно ахенскому собору, къ нѣ мецкимъ центральнымъ церквамъ ранняго средневѣковья, однако, будучи круглой, съ кольцеобразнымъ обходомъ, можетъ быть отнесена скорѣе къ тому же типу, какъ и церковь св. Констанціи или Сантъ-Стефано-Ротондо, въ Римѣ. Внутренняя окружная стѣна верхняго этажа поддерживается восемью колоннами съ аттическими базами и низкими импостными капителями. Но короткая средняя колонна, подпирающая сводъ крипты, увѣнчана грубой іонической капителюю.

О дворцовыхъ постройкахъ Карла Великаго въ Ахенѣ, Нимвегенѣ и Ингельгеймѣ мы не можемъ составить себѣ вполне яснаго представленія даже послѣ изслѣдованій Ребера, Клемена и др., результаты которыхъ сведены вмѣстѣ К. Симономъ. Въ майнцкихъ музеѣ и соборѣ хранятся остатки ингельгеймскихъ колоннъ. Но въ описаніяхъ резиденцій каролингскихъ и оттоновскихъ императоровъ, которыя оставлены лѣтописцами этихъ эпохъ, то и дѣло упоминается о великолѣпныхъ сооруженіяхъ, богато украшенныхъ античными колоннами, мраморомъ и благородными металлами, и уже одно преданіе о томъ, что Карлъ Великій для своихъ построекъ въ Ахенѣ, а Оттонъ Великій еще въ 963 г. для магдебургскаго собора (теперь пришедшаго въ развалины), заставляли перевозить чрезъ Альпы тяжелыя античныя колонны, свидѣтельствуешь объ единствѣ художественныхъ стремленій всего каролингско-оттоновскаго вѣка. Эти стремленія, разумѣется, существовали только въ томъ верхнемъ слое общества, для котораго латынь была официальнымъ языкомъ; народное же зодчество, отъ котораго не сохранилось никакихъ слѣдовъ, оставалось попрежнему деревяннымъ, а его орнаментику мы должны представлять себѣ, какъ производную отъ меровингской ленточной и животной орнаментики: въ рукописяхъ того времени взаимная связь этихъ двухъ орнаментикъ очевидна.

Б. Живопись.

Монументальная стѣнная живопись, пересаженная на почву Галліи, Британіи и Германіи вмѣстѣ съ итальянскимъ церковнымъ зодчествомъ, никогда не переставала быть возгдѣваемой на Западѣ. Правда, идеи иконоборства находили себѣ отзвукъ и на берегахъ франкскаго Рейна. Карлъ Великій, по своей германской натурѣ, былъ противникомъ иконопочитанія. Когда византійская императрица Ирина, на второмъ никейскомъ соборѣ, добилась возстановленія иконопочитанія на Востокѣ (въ 787 г.), и торжествующій папа (Адріанъ I) сообщилъ королю франковъ опредѣленія этого собора, Карлъ Великій отвѣтилъ на это обнародованіемъ знаменитыхъ „Каролингскихъ Книгъ“, которыя навсегда останутся цѣннымъ памятникомъ германскаго духа. Поклоненіе иконамъ было осуждено, но украшеніе церквей и монастырей священными изображеніями дозволено и даже одобрено. Зная образъ мыслей Карла Великаго, мы не имѣемъ основанія предполагать (какъ

справедливо указать на то Яничекъ), чтобы онъ смотрѣлъ на покровительство церковной живописи, какъ на одну изъ задачъ своей жизни; на самомъ дѣлѣ, при внимательномъ разсмотрѣннн относящихся до каролингскаго искусства литературныхъ источниковъ, по которымъ только и можно знакомиться съ монументальной живописью разсматриваемаго времени, оказывается, что наиболѣе прославленные произведенія, каковы напр. картины императорскаго двора въ Ахенѣ, изображавшія, на ряду съ аллегорическими фигурами семи свободныхъ художествъ, испанскія войны Карла Великаго, серіи ветхозавѣтныхъ и новозавѣтныхъ сценъ, украшавшія стѣны ахенскаго собора, или картины на сюжеты изъ всемірной исторіи, которыми были украшены залы ингельгеймскаго дворца, были написаны не при Карлѣ Великомъ, а при его преемникахъ.

Для знакомства съ исторіей каролингской живописи особенно важны сочиненія Фр. Лейтшу, Губ. Яничека и Юл. фонъ-Шлоссера, которые собрали сохранившіеся отъ того времени „tituli“, т. е. подписи подъ картинами, приведенныя въ стихи величайшими учеными эпохи. Все эти надписи и описанія составлены полатыни. И въ художественныхъ темахъ, такъ же, какъ въ языкѣ надписей, сказалось античное вліяніе. Мы узнаемъ напр., что фигуры земли въ видѣ „Кибелы“ съ градской короной (corona muralis) на головѣ, или головы четырехъ вѣтровъ съ надутыми щеками, играли въ каролингской живописи извѣстную роль, несмотря на прямое запрещеніе Карла Великаго изображать эти языческія олицетворенія природы.

Живописцы каролингскаго времени были не итальянцы и не греки, а нѣмецкіе монастырскіе художники. Сообщаютъ, правда, что Оттонъ III поручилъ итальянскому мастеру Іоанну украсить куполь ахенскаго собора (около 997 г.); но тутъ дѣло шло о мозаичныхъ работахъ, въ которыхъ франки были менѣе искусны. Имена такихъ живописцевъ, каковы напр. Брунъ въ Фульдѣ, Мадалольфъ въ Фонтанеллѣ (St. Wandrille),—несомнѣнно германо-франкскія; родомъ германцы были и живописцы, призванные во второй половинѣ IX-го столѣтія изъ монастыря Рейхенау въ Санктъ-Галленъ.

Въ оттоновское время, когда Германія и Франція уже были отдѣльными государствами, но руководящую роль и въ политикѣ, и въ искусствѣ играла Германія на востокъ отъ Рейна, гдѣ, вмѣстѣ съ возрастаніемъ числа церквей, получала все болѣе и болѣе распространеніе монументальная церковная живопись. Изъ письменныхъ памятниковъ мы узнаемъ, напримѣръ, что въ церкви Петерсгаузена, близъ Констанца, были изображены, слѣва отъ входа, ветхозавѣтныя сцены, справа—новозавѣтныя; согласно самому обширному изъ дошедшихъ до насъ цикловъ „титоловъ“, составленному около 1021 г. монахомъ-бенедиктинцемъ Эккегардомъ IV, ветхозавѣтными и новозавѣтными изображеніями былъ украшенъ также майнцскій соборъ. Отъ этого и, можетъ быть, даже нѣсколько болѣе ранняго времени сохранилась въ Гер-

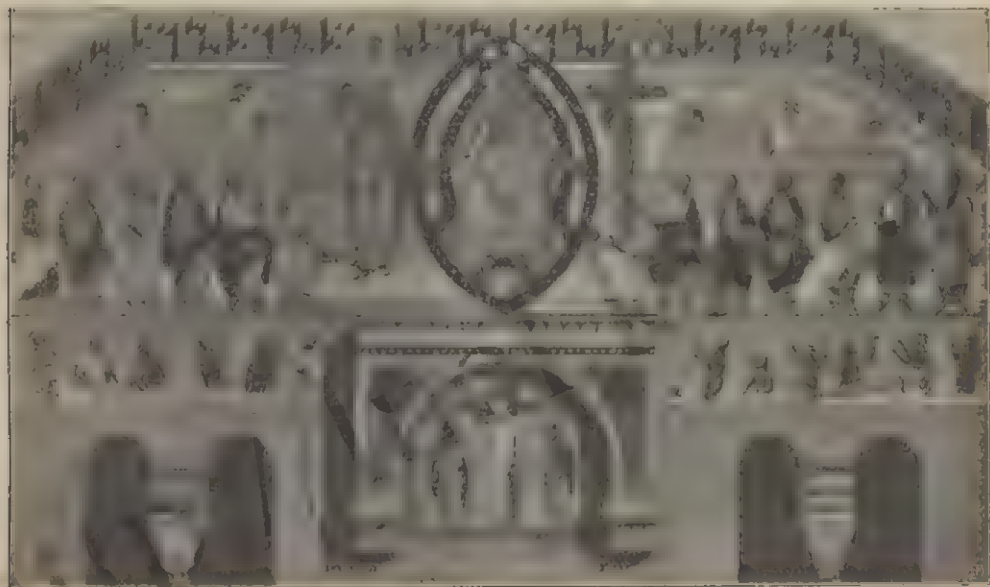
мани, въ церкви св. Георгія въ Оберцеллѣ, на томъ самомъ островѣ Рейхенау, откуда, какъ мы только-что видѣли, въ каролингскую эпоху призывались живописцы въ Санктъ-Галленъ, стѣнная роспись, которая цѣннѣе всѣхъ письменныхъ свидѣтельствъ. Здѣсь уже мы стоимъ на твердой почвѣ. Сохранились не только фрески, но и подписи подъ ними. Къ сожалѣнію, фрески пришли отъ времени въ такое состояніе, что копія съ нихъ, изданныя Адлеромъ, Краусомъ и Боррманомъ, едва ли не поучительнѣе самыхъ оригиналовъ. Лучше другихъ сохранились фрески на верхнихъ внутреннихъ стѣнахъ средняго нефа, написанныя между 985 и 990 гг.; въ настоящее время онѣ затянуты полотномъ, на которомъ воспроизведены въ копіяхъ. Эти фрески изображаютъ важнѣйшія чудеса Спасителя; на южной сторонѣ, въ четырехъ панно, расположен-



Воскрешеніе Лазаря, стѣнная фреска въ церкви св. Георгія, въ Рейхенау. По Ф. Кс. Краусу.

ныхъ попарно, въ два ряда, представлены: 1) Воскрешеніе Лазаря (см. рис. на этой стр.), 2) Исцѣленіе кровоточивой и Воскрешеніе дочери Іаира, 3) Воскрешеніе сына нинской вдовы и 4) Исцѣленіе десяти прокаженных; на сѣверной сторонѣ, также въ четырехъ панно,—Изгнаніе бѣса близъ Герасы, Исцѣленіе страждущаго водяною болѣзнію, Укрощеніе бури на морѣ и Исцѣленіе слѣпорожденного. Кромѣ того, въ промежуткахъ оконъ помѣщены изображенія апостоловъ, реставрированныя въ готическую эпоху, а ниже, между арками,—круглые медальоны съ погрудными фигурами пророковъ. Восемь главныхъ фресокъ окаймлены сверху и снизу полосами роскошнаго, затѣйливо-переплетающагося и разработаннаго перспективно меандра поздне-античнаго стиля, а съ боковъ—бордюрами, орнаменты которыхъ—частью античнаго характера (искаженные завитки аканѳа и полосы розетокъ), частью же переходятъ въ средневековыя формы. Библейскіе сюжеты, встрѣчающіеся еще въ древне-христианскихъ фрескахъ и мозаикахъ, здѣсь болѣе развиты и обильны фигурами. Сцены исцѣленія слѣпорожденного и страж-

душаго водяною болѣзнью скомпонованы сравнительно спокойно и плавно. Воскрешеніе наинскаго юноши и Изгнаніе бѣса сочинены съ большимъ драматизмомъ. О глубинѣ заднихъ плановъ нѣтъ и рѣчи, хотя въ рисунокѣ зданій можно иногда замѣтить попытки на перспективу въ поздне-античномъ духѣ. Одежды — античныя. Христосъ изображенъ въ видѣ безбородаго юноши. Пропорціи фигуръ невѣрны, формы тѣла тощи, а тѣлодвиженія совершенно неестественны. При первомъ же взглядѣ на картины бросаются въ глаза горизонтальныя цвѣтныя полосы на ихъ фонѣ: вверху темно-синія, въ срединѣ зеленовато-голубыя, внизу коричневыя. Объясненіе для этихъ полосъ всего естественнѣе искать



Страшный Судъ, стѣнная фреска въ церкви св. Георгія, въ Оберцелль. По Г. Инчбюгу.

въ томъ, что художникъ не понималъ лучшихъ образцовъ, которыми пользовался и въ которыхъ снизу неба книзу постепенно блѣднѣла, а окраска земли постепенно переходила въ тонъ неба.

Что этотъ рядъ композицій—не рейхенауское изображеніе, а долженъ быть разсматриваемъ, какъ продолженіе ранне-христіанскаго искусства, остроумно доказано Шмарсовомъ на основаніи ихъ расположенія. Характеристичныя черты византійско-греческой живописи здѣсь столь же незамѣтны, какъ и непосредственное вліяніе монастыря Монте - Кассино, разсадника бенедиктинскаго искусства. Но если бы въ Галліи и Германіи сохранилась болѣе древняя христіанская стѣнная живопись, мы были бы, быть можетъ, въ состояніи опредѣлить переходныя ступени къ этому живописному стилю, который вообще является одичалымъ античнымъ. То же самое можно сказать и о фрескахъ на паружной сторонѣ западной стѣны, которыя въ настоящее время почти совершенно погибли, несмотря на то, что защищены выступомъ стѣны. Внизу, въ

средней нишѣ, изображенъ распятый Христосъ со стоящими у креста Богородицею и ап. Иоанномъ; вверху, всю ширину стѣны занимаетъ древнѣйшее изъ сохранившихся на сѣверѣ отъ Альповъ монументальное изображение Страшнаго Суда (см. рис. на стр. 129). Посрединѣ возсѣдаетъ на престолѣ безбородый Спаситель, окруженный мидальевиднымъ нимбомъ (т. наз. мандорлой); подлѣ него, справа, стоитъ Богородица, слѣва — ангелъ съ большимъ крестомъ. Ниже, сидятъ на длинныхъ прямыхъ скамьяхъ двѣнадцать апостоловъ въ различныхъ позахъ, по шести съ каждой стороны. Во фризѣ, подъ ними, изображены развѣрзающіяся могилы съ выходящими изъ нихъ мертвецами, симметрично распределенными по обѣимъ сторонамъ. Здѣсь представленъ моментъ, предшествующій Суду: на сценѣ еще нѣтъ ни адскихъ мукъ, ни блаженства праведниковъ. Въ композиціи, которая въ цѣломъ не лишена торжественности и величественности, отразилось ожиданіе кончины міра, заставлявшее около 1000 г. трепетать всѣ сердца. Верхній бордюръ образуетъ снова пышный, затѣйливо переплетающійся меандръ со вставленными въ него съ той и другой стороны „мандорлы“ двумя круглыми медальонами, въ которыхъ изображены головы античныхъ астральныхъ божествъ—солнца и луны.

Манера исполненія всѣхъ этихъ оберцелльскихъ фресокъ уже на пути къ превращенію живописи въ раскрашенный контурный рисунокъ, но иногда между отдѣльными тонами еще нѣтъ черныхъ границъ; на складки одежды и на волосы положены тѣни. О моделировкѣ головъ, рукъ и ногъ при теперешнемъ состояніи этихъ фресокъ — трудно сказать что-либо. Что касается до ихъ технической стороны, то онѣ, повидимому, были сперва подмалеваны на фонѣ стѣны аль-фреско, а потомъ на нихъ былъ наложенъ аль-секко слой красокъ, въ составъ которыхъ входило органическое связующее вещество. Трогающее душу содержаніе этихъ фресокъ и эффектное въ декоративномъ отношеніи распределеніе формъ и красокъ должны были производить сильное впечатлѣніе на зрителей.

Очень близки къ оберцелльскимъ фрескамъ въ хорѣ капеллы св. Сильвестра, въ Гольдбахѣ, близъ Иберлингена, на Боденскомъ озерѣ. Онѣ были очищены отъ скрывавшей ихъ штукатурки только въ 1899 г. и изданы въ 1902 г. Фр.-Кс. Краусомъ. На восточной, сѣверной и южной стѣнахъ хора—по четыре сидящихъ фигуры апостоловъ. Посреди нихъ, вѣроятно, и здѣсь возсѣдалъ Христосъ-Судія міра, но Его изображеніе не сохранилось. Отдѣльныя панио, какъ въ Оберцеллѣ, окаймлены сверху и снизу полосами меандра. Въ виду того, что лики апостоловъ еще довольно тщательно моделированы тѣнями и бликами въ характерѣ позднеримской живописной техники, мы склонны считать эти фрески, сравнительно съ оберцелльскими, скорѣе болѣе древними, чѣмъ болѣе поздними.

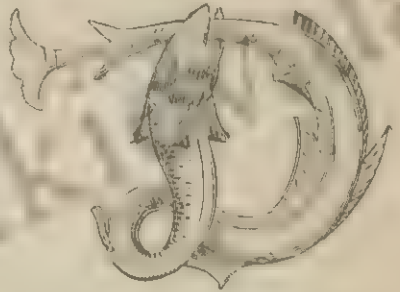
Къ первой половинѣ XI-го столѣтія, по мнѣнію Клемена, относится стѣнная живопись въ западной части эссенскаго собора (см. выше,

стр. 125) и роспись церкви Верденскаго аббатства (см. стр. 119). Въ куполѣ эссенскаго собора былъ изображенъ на синемъ фонѣ Страшный Судъ; другія части собора украшены изображеніями эпизодовъ изъ земной жизни Спасителя и фигурами ангеловъ. Въ Верденѣ сохранились величественныя фигуры святыхъ, стоящихъ на красномъ и зеленомъ фонахъ; контуры этихъ фигуръ—густые, коричневыя. По этимъ скуднымъ остаткамъ верденскихъ и эссенскихъ фресокъ мы можемъ только догадываться о томъ, какова была связь между ихъ композиціями, и о существовавшей нѣкогда гармоніи ихъ красокъ. Но онѣ, вмѣстѣ съ еще болѣе ничтожными остатками живописи въ другихъ мѣстахъ, свидѣлствуютъ, что всѣ сколько-нибудь значительныя церкви оттоновской эпохи были роскошно украшаемы стѣнною росписью.

Болѣе ясное представленіе мы можемъ составить себѣ о миниатюрной живописи въ рукописяхъ разсматриваемой эпохи,—живописи, которая была монастырскимъ искусствомъ въ буквальномъ смыслѣ слова, но еще болѣе, быть можетъ, искусствомъ диллетантскимъ, хотя нерѣдко ученые переписчики-монахи были вмѣстѣ съ тѣмъ живописцы со специальной подготовкой, или пользовались помощью такихъ живописцевъ.

Франкскія рукописи меровингскаго времени не украшались миниатюрами, но инициалы въ текствѣ уже были роскошно и искусно орнаментируемы; часто, какъ въ греческихъ рукописяхъ той же поры, инициалы составлены изъ граціозно изогнутыхъ рыбъ, птицъ и другихъ животныхъ, иногда даже изъ частей человѣческаго тѣла. Наряду съ животными мотивами, въ орнаментации инициаловъ видную роль игралъ древній геометрический орнаментъ, а также ременная и ленточная плетенка мѣстнаго или англо-саксско-ирландскаго стиля, причемъ коричневый контурный рисунокъ, обыкновенно, лишь мѣстами иллюминированъ сурикомъ, коричневой или зеленой краской.

Нѣкоторыя рукописи этого рода уже предваряютъ каролингское искусство. Таковы написанный въ концѣ VIII-го столѣтія Служебникъ Парижской Національной бібліотеки № 12.043 („Missale Gellonense“). D образовано изъ рыбы (см. рис. на этой стр.), N—изъ трехъ рыбъ, кусающихъ одна другую за хвостъ. Другіе инициалы состоятъ изъ аистовъ со змѣями въ клювѣ, павлиновъ, пѣтуховъ, утокъ. Встрѣчаются также изображенія евангелистовъ во весь ростъ: Лукѣ, Марку и Іоанну даны головы символизирующихъ ихъ животныхъ (ср. стр. 111), и ихъ фигуры напоминаютъ древне-египетскія божества; провинціальныя живописцы от-



Начальная буква D изъ „Missale Gellonense“, въ Парижской Національной бібліотекѣ. По Лекуа де-ла-Маршю.

важнѣе даже на грубое контурное изображеніе Распятаго среди ангеловъ и Пресвятой Дѣвы во франкской женской одеждѣ.

Отъ Служебника Геллонскаго аббатства отличаются стилемъ изящныя рукописи, изготовленныя для Карла Великаго и его преемниковъ, хотя онѣ представляются вообще не столько памятниками придворнаго, сколько монастырскаго искусства. Вообще своеобразная орнаментация ихъ инициаловъ подробно изслѣдована Лампрехтомъ. Инициалы, образованные животными формами, употребляются все рѣже и рѣже; головы животныхъ помѣщаются преимущественно въ окончаніяхъ; ленточная плетенка сперва становится еще роскошнѣе, деликатнѣе и красочнѣе, но потомъ листованный орнаментъ, подражающій аканѳу, постепенно вытѣсняетъ въ окончаніяхъ какъ плетенку, такъ и головы животныхъ. Нерѣдко, внутри большихъ буквъ, животныя и человѣческія фигуры соединяются въ самостоятельныя, удачно сочиненныя группы и сцены. Въ миниатюрахъ, одиночныя изображенія святыхъ, при Карлѣ Великомъ еще безусловно преобладающія въ рукописяхъ, уступаютъ мѣсто все болѣе и болѣе разнообразнымъ и сложнымъ композиціямъ на библейскіе сюжеты, и хотя формы тѣла и одежды съ ихъ складками трактованы ошибочно — члены или непомѣрно велики, или непомѣрно малы, движенія угловаты и неестественны, — однако лучшія изъ миниатуръ этого рода, въ пропорціяхъ и формахъ, въ техникахъ и краскахъ, еще отзываются традиціей древне-христианскаго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, античнаго искусства.

Происхожденіе отдѣльныхъ мотивовъ миниатюрной живописи разсматриваемой нами эпохи трудно установить. Всею тогдашнему міру, какъ восточному, такъ и западному, былъ общъ очень значительный запасъ христианскихъ сюжетовъ. Какого стиля и происхожденія были оригиналы, легшіе въ основу дошедшихъ до насъ памятниковъ, опредѣлить съ достовѣрностью невозможно. Во всякомъ случаѣ, этими оригиналами пользовались самымъ различнымъ образомъ, отъ рабскаго копированія, до свободной переработки. Если большинство прототиповъ и сложилось на греко-христианскомъ Востокѣ, то все-таки каждый художественный центръ Западной Европы въ каролингско-оттоновскую эпоху имѣлъ свою долю участія въ переработкѣ и дальнѣйшемъ развитіи (часто почти непримѣтномъ) традиціонныхъ композицій. Какъ ни много можно указать сирійскихъ, византійскихъ, римскихъ, наконецъ, ирландско-англо-саксонскихъ чертъ въ каролингско-оттоновской миниатюрной живописи, ея общій характеръ надо признать самобытнымъ.

При всемъ томъ, общія черты каролингской миниатюры у различныхъ художниковъ и въ различныхъ школахъ, границы которыхъ не могутъ быть съ точностью опредѣлены, сложились весьма различно. Большую услугу наукъ оказали Делиль, Явичекъ и Лейтшу чрезъ то, что сопоставили родственныя между собою иллюстрированныя рукописи и, исходя отъ рукописей, происхожденіе которыхъ извѣстно съ достовѣрностью, распредѣлили эти памятники старины на группы по числу главъ

ныхъ художественныхъ центровъ. Не менѣ важны новѣйшія изслѣдованія Фёге, фонъ-Шлоссера, Газелоффа, Сварценскаго и др., которые идутъ дальше и, недовольствуясь классификаціей всѣхъ иллюстрированныхъ рукописей по мѣстнымъ группамъ, стараются сгруппировать ихъ по стилямъ и по мѣсту, занимаемому ими въ художественно-историческомъ развитіи. Правда, почти каждый шагъ въ этой области встрѣчаетъ возраженія, и если прочесть напр. скептическія признанія, которыми Тикканенъ, въ 1900 г., закончилъ свое изслѣдованіе объ утрехтской Псалтири, то можетъ показаться преждевременнымъ включать вопросы этого рода въ общую исторію искусства, но совершенно пройти ихъ молчаніемъ невозможно.

Понятіе о „дворцовой школѣ“ (Schola Palatina), подъ которой разумѣли, въ противоположность монастырскимъ школамъ германской имперіи, школу каллиграфовъ и живописцевъ Карла Великаго въ Ахенѣ, начинаетъ исчезать при свѣтѣ новѣйшихъ изслѣдованій. Сварценскій въ главныхъ иллюстрированныхъ рукописяхъ, приписанныхъ этой школѣ, каковы напр. три великолѣпныя Евангелія въ Вѣнѣ, Брюсселѣ и Ахенѣ, относимыя имъ ко времени Людовика Благочестиваго, видитъ особую вѣтвь реймской школы IX-го столѣтія. Но зато важную группу каролингскихъ иллюстрированныхъ рукописей, обыкновенно называемую, по „рукописи Ады“, въ трирской городской библіотекѣ, „группою Ады“, Сварценскій считаетъ возможнымъ приурочить къ дворцовой школѣ, которой ихъ прежде противопоставляли, и отнести къ эпохѣ самого Карла Великаго. На ряду съ реймской школой, вторая каролингская вѣтвь которой въ настоящее время признается всѣми изслѣдователями, на западно-франкской почвѣ слѣдуетъ отмѣтить въ особенности школы Тура, Корби и Мена; въ нѣмецкой же части франкскаго государства одианъ Санктъ-Галленъ занимаетъ въ эту эпоху вполне опредѣленное положеніе (его искусство изслѣдовано Раномъ), тогда какъ о значеніи Трира, который Браунъ и Фёге считаютъ однимъ изъ средоточій каролингской миниатюрной живописи, и Фульды, на которую обратили вниманіе Клеменъ и Шлоссеръ, еще ведется споръ. Въ оттоновское время, и въ области книжной живописи на передній планъ выступаетъ Рейхенау; искусство Трира, Эхтернаха и Регенсбурга, быть можетъ, также и Фульды, Кельна и Гильдесгейма, должно быть обозрѣваемо въ связи съ рейхенаускимъ искусствомъ.

При нынѣшнемъ состояніи изслѣдованій, разсмотрѣніе каролингскихъ рукописей удобнѣе всего начать съ „группы Ады“, родину которой можно искать въ Ахенѣ или въ Трирѣ. Въ противоположность строго-традиціонному направленію „дворцовой“ и турецкой школъ, миниатюры которыхъ, моделированныя по правиламъ живописной техники, и болѣе самостоятельныя по отношенію къ тексту, служатъ образцами картиннаго стиля книжной живописи, иллюстраціи группы Ады, имѣющія цѣлью главнымъ образомъ украшеніе книги, примыкаютъ

скорѣе къ книжному стилю. Самый древній памятникъ этого стиля — такъ называемое Евангеліе Годескалька, въ Парижской Національной библіотекѣ; оно написано нѣкимъ Годескалькомъ въ 781—783 гг., по повелѣнію Карла Великаго и его супруги, золотыми буквами по пурпурному фону. Въ украшеніи полей и инициаловъ этой рукописи преобладаетъ ленточный орнаментъ и плетенка, къ которымъ, однако, присоединяются античные растительные завитки, листья и розетки: встрѣчаются даже, какъ на бордюрахъ, такъ и среди



Св. еванг. Маттеѣ, миниатюра изъ Евангелія Людовига Благочестиваго, въ Парижской Національной библіотекѣ. Съ фотографіи этой библіотеки.

орнаментации заглавныхъ буквъ, чисто-античные меандры и волнообразная линія. Первые четыре миниатюры, величиною въ листъ, изображаютъ четырехъ евангелистовъ съ гладкими золотыми нимбами вокругъ головы; ихъ плотныя фигуры рѣзко очерчены, какъ снаружи, такъ и внутри, черными контурами. Затѣмъ слѣдуетъ Спаситель, юнаго типа, сидящій на престолѣ въ торжественной позѣ, съ благородными, хотя нѣсколько схематизированными чертами лица, обрамленнаго длинными бѣлокурыми кудрями. На слѣдующемъ листѣ представленъ „Источникъ жизни“ въ видѣ круглаго храма, увѣнчаннаго крестомъ и окруженнаго птицами, и приближающійся къ нему олень. Стриговскій доказалъ, что прототипъ этого храма имѣется въ сирійскомъ Евангеліи Эчміадзинскаго монастыря (см. выше стр. 63 и 97) и чрезъ то установилъ вліяніе на каролингское искусство болѣе древняго восточнаго искусства. Второе главное произведеніе этой школы — рукопись Ады, давшая имя всей группѣ и хранящаяся въ трирской городской библіотекѣ. Аббатиса Ада, по заказу которой написанъ этотъ манускриптъ золотыми буквами (около 800 г.), была, какъ гласитъ легенда, сестра Карла Великаго. Изданіе рукописи Ады, сдѣланное въ 1889 г. подъ руководствомъ Лампрехта и Яничека, значительно способствовало углубленію нѣмецкихъ ученыхъ въ изученіе каролингскаго искусства. Евангелисты рукописи Годескалька — бородатые; здѣсь они — юные, безбородые, но съ энергичными чертами лица, высоко-вздернутыми бровями и живыми тѣлодвиженіями (см. табл. 11). Колонны „каноновъ“ увѣнчаны большими чашевидными капителями съ вполне атрофированными листьями аканфеа.



Историческая II

Гр. „Мр.“ в. до

Табл. 11. Св. евангелистъ Маркъ, рисунокъ изъ „Adahandschrift“ въ Трирской городской библиотекѣ.

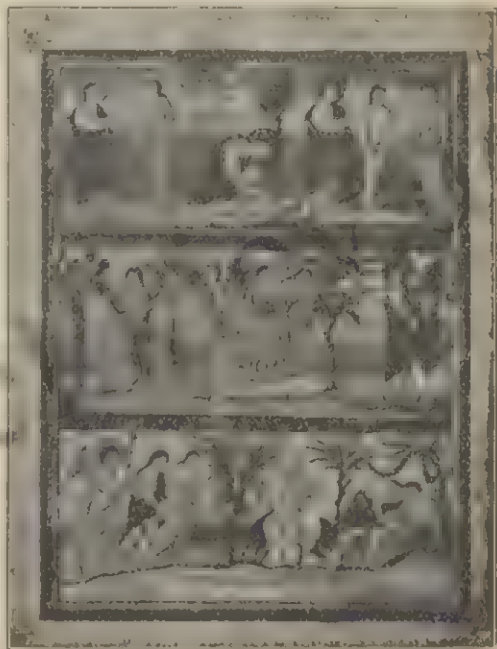
По изд. К. Лампрста, К. Мошеля, Г. Ингенса и др

Въ орнаментациі заглавныхъ буквъ и полей еще преобладаетъ плетенка Третій главный манускриптъ разсматриваемой группы—написанное золотыми буквами Евангеліе Парижской Національной бібліотеки (№ 8850), принесенное Людовикомъ Благочестивымъ въ даръ аббатству Сень-Медаръ, въ Суассонѣ, въ 826 г. Бордюры украшены — попеременно по синему, фіолетовому и золотому фонамъ — всѣми орнаментальными мотивами той эпохи. Небольшія картинки на библейскіе сюжеты играютъ роль виньетокъ. Четыре изъ шести большихъ миниатюръ, величиною въ листъ, изображаютъ опять евангелистовъ. Крылатый ангелъ, надъ евангелистомъ Матеемъ, отличается благородствомъ своихъ формъ (см. рис. на стр. 184). Контуръ вездѣ очень рѣзки. Изъ двухъ послѣднихъ большихъ миниатюръ, одна изображаетъ зданіе съ колоннами, символизирующее собою Церковь, другая — Источникъ жизни, къ которому направляются жаждущія твари.

Въ бібліотекахъ вюрцбургскаго и эрлангенскаго университетовъ хранятся Евангелія, также группы Ады, которыя, въ виду характерности ихъ рисунка и сильной экспрессивности, Сварценскій причисляетъ къ замѣчательнѣйшимъ памятникамъ каролингской эпохи. Группа Ады вообще имѣла важное вліяніе на дальнѣйшее развитіе живописи въ Германіи.

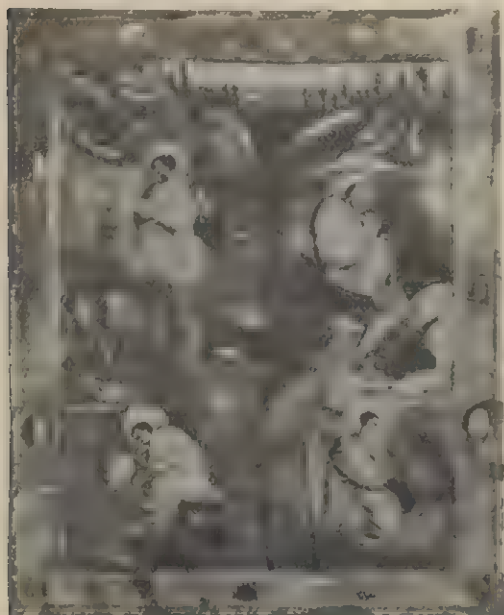
На территоріи нынѣшней Франціи прежде всего развилась,

подъ непосредственнымъ руководствомъ Алькуина, турецкая школа, насквозь пропитанная традиціями классической древности. Къ числу ея главныхъ произведеній принадлежатъ Библия Алькуина въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ, затѣмъ—Евангеліе Парижской Національной бібліотеки (№ 266), написанное по повелѣнію императора Лотаря около 840 г. въ монастырѣ св. Мартина, въ Турѣ (не въ Мецѣ), аббатомъ этого монастыря Сигиславомъ. На заглавномъ листѣ изображенъ императоръ, въ голубомъ камзолѣ съ рукавами и въ античномъ пурпурномъ плащѣ, сидящій на золотомъ тронѣ, высокая спинка котораго завѣшена тканью; изъ-за трона выглядываютъ два воина. Крупныя, энергичныя черты Лотаря могли бы производить впечатлѣніе портретнаго сходства, если бы въ обоихъ воинахъ не повторялся совершенно тотъ же типъ лица. Пово-



Сотвореніе міра и Грѣхопаденіе, миниатюра изъ Библии Карла Лыскаго, въ Парижской Національной бібліотекѣ. Съ фотографіи этой бібліотеки.

роты тѣла и головы поняты еще хорошо, но руки нарисованы плохо. Моделировка головъ темнокрасными и кирпичными тѣнями еще живописна. Контуры неслишкомъ сильны. По цѣлому листу занимаютъ также изображенія бородаго Христа во славѣ и евангелистовъ. На таблицахъ каноновъ, колонны, подражающія коринтскимъ, соединены полуциркульными арками, которыя украшены растеніями и птицами. Турской школы принадлежатъ также изданная графомъ Бастаромъ и хранящаяся въ томъ же собраніи великолѣпная Библия Карла Лысого (№ 11), на-



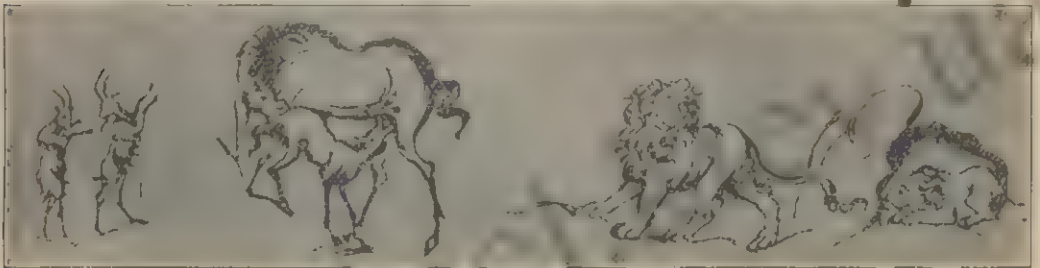
Четыре евангелиста, изъ Библии Карла Лысого, изъ собрания королевскаго музея, въ соборѣ ахенскомъ соборѣ. Пис. Лампрехт, К. Менцель, Г. Янцкеу и др.

писанная около 850 г.; ее считаютъ настоящимъ шедевромъ школы. Въ инициалахъ текста, основной красочный аккордъ которыхъ образуютъ пурпурно-фіолетовая и зеленая (оттѣнка морской воды) краски и золото, — античный лиственный орнаментъ, сѣверная плетенка и головы животныхъ встрѣчаются въ самыхъ прихотливыхъ сочетаніяхъ. Въ таблицахъ каноновъ, полуциркульные арки чередуются со стрѣльчатыми; въ двухъ-трехъ случаяхъ, базы колоннъ замѣнены, какъ въ древне-месопотамскомъ искусствѣ, лежащими быками. На посвяtitельномъ листѣ изображенъ Карлъ Лысый, сидящій на тронѣ и окруженный братіей монастыря св. Мартина, аббатъ котораго подноситъ императору драгоценную книгу.

„Христосъ во славу“, на одномъ изъ слѣдующихъ листовъ, снова бородагый. Миниатюры на сюжеты изъ Ветхаго Заветѣ и изъ Дѣяній св. апостоловъ (см. рис. на стр. 135) исполнены въ поздне-античномъ стилѣ. Богъ-Отецъ, въ сценѣ сотворенія человека, — юный, безбородый. Грѣхопаденіе съ его послѣдствіями изображено съ большою подробностью. Въ передачѣ нагого тѣла, при всѣхъ ошибкахъ рисунка и отсутствіи мускулатуры, еще вполне ясно обнаруживается вліяніе эллинистическаго языка формъ. Даже деревья на заднемъ планѣ, ихъ стволы и кроны, нарисованы еще безъ средневѣковой тенденціи къ стилизаціи.

Сюда примыкаютъ затѣмъ, по духу еще болѣе близкія къ антику, три великолѣпныя каролингскія Евангелія вѣнскаго кабинета драгоценностей, ризницы ахенскаго собора и брюссельской королевской бібліотеки, считавшіяся до сей поры главными произведеніями двор-

цовой школы, по мнѣнію же Сварценскаго, составляющія особую, классическую вѣтвь реймской школы. Въ вѣнскомъ Евангеліи коринфскія колонны на таблицахъ каноновъ — почти совсѣмъ античныя. Въ фигурахъ евангелистовъ, сидящихъ передъ стѣнами, сквозь отверстія которыхъ рисуется пейзажъ, видна еще чисто-классическая величественность позъ, чертъ лица и драпировокъ. Моделированы эти фигуры очень мягко, кистью; лишь изрѣдка, да и то только внутри фигуръ, встрѣчается контурный рисунокъ. Въ той же живописной манерѣ выполнены миниатюры ахенскаго Евангелія. Даже іоническія капители и аттическія базы гладкихъ разноцвѣтныхъ колоннъ на таблицахъ каноновъ имѣютъ совершенно правильныя формы; четыре евангелиста, изображенные вмѣстѣ на титульномъ листѣ, въ ландшафтной обстановкѣ, трактованы довольно мягко и живописно (см. рис. на стр. 136). Такой

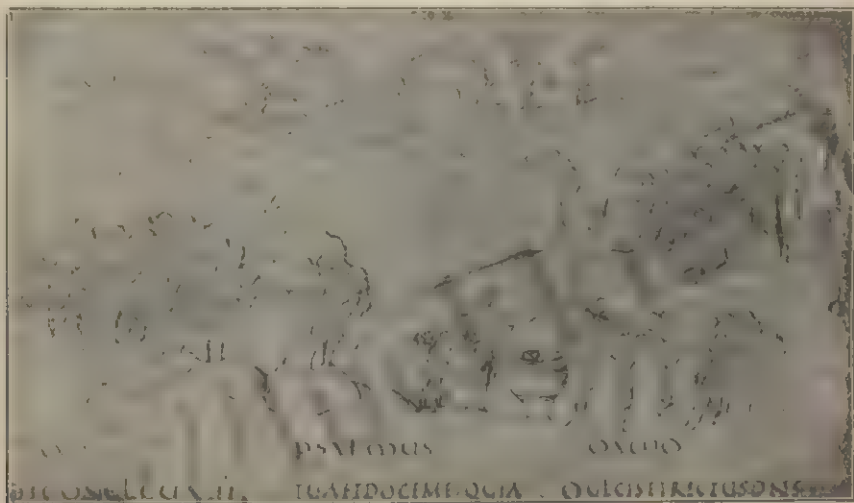


Рисунки животныхъ изъ Псалтири. Утрехтской университетской библіотеки.
Изъ I. A. Тпаканену.

же характеръ имѣетъ и брѣссельское Евангеліе. Близокъ къ нему по стилю такъ называемый „Золотой кодексъ“ (Codex aureus) изъ Клеве, въ королевской берлинской библіотекѣ.

Переходъ къ рукописемъ, принадлежащимъ, несомнѣнно, реймской школѣ и написаннымъ въ аббатствѣ Говильеръ, представляетъ собою блуаское Евангеліе Парижской Національной библіотеки № 265. Его миниатюры скопированы съ вѣнскаго кодекса, но грубѣ ихъ по контурамъ. Главные памятники этой признанной реймской школы имѣютъ, однако, уже иной характеръ. Оживленности ихъ фигуръ соответствуетъ нѣкоторое безпокойство изображавшей ихъ кисти. Главное произведеніе означенной школы — Евангеліе епископа Эбона (817—834), въ библіотекѣ Эпернѣ. Колонны на таблицахъ каноновъ, широко разставленныя, соединены не циркульными арками, а трехугольными фронтонами. Ремесленники съ молотками, изображенные по угламъ фронтоновъ съ удивительнымъ пониманіемъ формъ и движеній человѣческаго тѣла, взяты прямо изъ повседневной жизни. Однако важное значеніе для исторіи искусства говильерская школа миниатюристовъ получила лишь съ той поры, когда изъ нея вышла, какъ мы знаемъ, благодаря сравнительнымъ изслѣдованіямъ Гольдшмидта и Дюррье, знаменитая Псалтирь утрехтской университетской библіотеки; ея безчисленныя, богатые фигурами миниатюры

туры въ высшей степени свободнаго стиля, исполненныя перомъ, чернымъ по бѣлому, строго держатся текста. Онѣ исполнены въ первой трети IX-го столѣтія и напоминаютъ собою контурные рисунки греческой „Хлудовской Псалтири“. (см. выше, стр. 89), хотя послѣдніе слегка иллюминированы красками. Изслѣдованіе утрехтской Псалтири привело историковъ искусства къ различнымъ заключеніямъ. Тогда какъ Шпрингеръ и его послѣдователи видѣли въ полныхъ жизни рисункахъ этой рукописи, въ противоположность „византійскому стилю“, воплощеніе сѣвернаго художественнаго пошиба, образовавшагося самостоятельно въ средневековьи, новѣйшіе изслѣдователи доказываютъ, что утрехтская



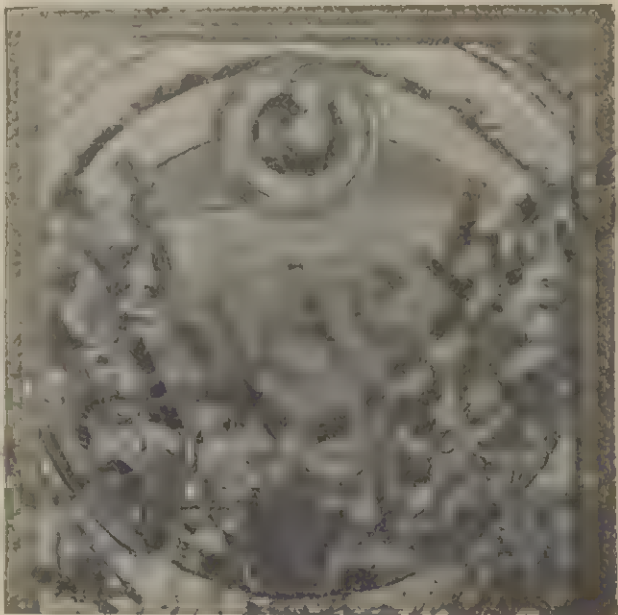
Возвѣдиченіе Давида передъ его врагами, иллюстрація 24-го псалма въ Псалтири утрехтской университетской библіотеки. По А. Шпрингеру.

Псалтирь возникла на греко-христианской почвѣ. Гревенъ даже считаетъ ее лишь копіей греческаго манускрипта, противъ чего возстаетъ Тикканенъ, справедливо указывая на самостоятельные мотивы, содержащіеся въ ней на ряду съ мотивами греко-христианскими. Сварценскій возвращается къ прежнему мнѣнію, по которому натуральность и оживленность иллюстрацій этой Псалтири должны быть приписаны англосаксскому вліянію. Какъ бы то ни было, утрехтская Псалтирь свидѣтельствуетъ о прочности христианско-эллинистическихъ традицій въ каролингское время. Рѣчныя и морскія божества изображены здѣсь еще совершенно въ античномъ родѣ; живость въ изображеніи львовъ (см. рис. на стр. 137) даетъ поводъ предполагать, что они зарисованы съ натуры — слѣдовательно, на Востокъ. Широко скомпонованы сцены видѣній; въ иллюстраціи къ псалму 24 (см. рис. на этой стр.) женская фигура, стоящая внизу, посрединѣ, напоминаетъ римскую жрицу.

Подъ вліяніемъ дворцовой школы, или распространившейся реймской, возникла мецская школа, изъ которой вышли, между прочимъ, два Еван-

гелія Парижской Національной бібліотеки (№№ 9383 и 9388) и Евангеліе изъ Гандерсгейма на Фесте (въ герцогствѣ Саксенъ-Кобургъ-Готскомъ), а также Сакраментарій (Руководство къ совершенію таинствъ) Дрого (ум. въ 855 г., епископомъ мецкимъ), въ Парижской Національной бібліотекѣ (№ 9428). Здѣсь главное вниманіе обращено на орнаментацию инициаловъ и полей; инициалы богато украшены листвою, и въ нихъ вставлены многочисленныя мелкія композиціи на сюжеты изъ Библіи, изъ житій святыхъ и обряда литургіи, живо и разнообразно сочиненныя. Характерно изображено въ Сакраментаріи Дрого Вознесеніе Господне, внутри прописного В, и Сошествіе Святого Духа на апостоловъ, внутри буквы О. Контурный рисунокъ, по большей части, иллюминированъ красками, представляющими прекрасное сочетаніе тоновъ.

Подъ вліяніемъ той же мецкой школы явились позже 850 г. великолѣпныя рукописи, написанныя въ монастырѣ Корби для Карла Лысаго. По всей вѣроятности, здѣсь былъ написанъ едѣйкомъ Лютгардомъ Псалтирь Карла Лысаго (въ Парижской Національной бібліотекѣ, № 1152). Изображеніе царя



Двадцать четыре старца, поклоняющіеся Агнцу; миниатюра изъ Золотого Кодекса св. Эммерама, въ Мюнхенской королевской бібліотекѣ. По К. фонъ-Кобелю.

Давида, пляшущаго передъ ковчегомъ, благородствомъ пропорцій фигуръ и живописной техникой, моделирующей ихъ тѣнями и бликами, еще сильно отзывается античностью. Въ томъ же монастырѣ, какъ можно думать, написано для Карла Лысаго тѣмъ же Лютгардомъ и священникомъ Берингардомъ великолѣпное Евангеліе Мюнхенской Національной бібліотеки (Сim. № 55), извѣстное подъ названіемъ „Золотого Кодекса Эммерама“. Въ богатой орнаментации этой рукописи, на ряду съ римскими и греческими завитками аканфеа, все еще встрѣчается древне-франкская ременная плетенка. На посвяtitельномъ листѣ изображенъ императоръ, сидящій на тронѣ между аллегорическими фигурами „Франціи“ и „Готіи“. Въ композиціи, изображающей поклоненіе Агнцу двадцати-четырехъ апокалиптическихъ старцевъ (см. рис. на этой стр.), появляются даже античныя олицетворенія моря и земли. Возможно, что въ Корби написаны также Евангеліе Кольберта и Евангеліе Карла Лысаго Парижской Національной би-

библиотеки (№№ 324 и 323), въ которыхъ ясно выказываются англо-саксонскіе элементы реймской школы.

Перечисленные нами манускрипты представляютъ собою переходъ къ той школѣ, которую Делиль называетъ франко-саксонской, а Яничекъ отождествляетъ со школой Сенъ-Дени. Главный памятникъ этой школы, кромѣ Евангелія изъ Сенъ-Васта въ библиотекѣ города Арраса, — такъ называемое Евангеліе Франца II въ Парижской Национальной библиотекѣ (№ 257). Его инициалы, орнаментированные преимущественно ленточной плетенкой, — вполне сѣвернаго характера. Изъ евангелистовъ, одинъ Іоаннъ изображенъ старикомъ. Въ композиціи Распятія, Спаситель представленъ юнымъ, головы палачей моделированы сильно.

Сапктъ-Галленская школа, первоначально шедшая въ орнаментѣ своимъ путемъ, позже 870 г. подпала западно-франкскому влиянію, къ которому, въ изображеніяхъ фигуръ, вскорѣ присоединились традиціи „группы Ады“. Особеннаго вниманія заслуживаютъ двѣ часто упоминаемыя учеными рукописи, хранящіяся въ библиотекѣ С.-Галленскаго монастыря: Псалтирь, написанная Фольхардомъ раньше 872 г., и знаменитая, изданная Раномъ, „Золотая Псалтирь“. Первая рукопись замѣчательна богатой орнаментацией инициаловъ, въ которой плетенка комбинируется съ листовыми завитками; встрѣчающіяся въ ней кое-гдѣ фигуры грубо и неумѣло нарисованы и безвкусо раскрашены. Что касается до Золотой Псалтири, то она принадлежитъ къ великолѣпнѣйшимъ въ своемъ родѣ произведеніямъ конца IX-го вѣка. Къ листовому и плетеному орнаменту ея инициаловъ присоединяются головы животныхъ; изрѣдка примѣшиваются и части человѣческихъ фигуръ. Въ настоящихъ изображеніяхъ фигуръ замѣтна большая оригинальность художественнаго замысла, чѣмъ въ рукописяхъ, разсмотрѣнныхъ нами раньше. Шестнадцать миниатюръ представляютъ эпизоды изъ исторіи царя Давида. Красноватый контурный рисунокъ слегка иллюминированъ яркими, иногда не совсѣмъ натуральными красками; сцены битвъ, при всѣхъ ошибкахъ въ рисунокъ и при неестественности позъ фигуръ, переданы своеобразно и живо. Какое разстояніе отдѣляетъ эту рукопись отъ античнаго стиля Библии Карла Лисаго показываютъ хотя бы деревья, которыя въ Библии, написанной около 850 г. въ Турѣ, изображены еще натурально, въ духѣ античной стѣнной живописи, тогда какъ въ Псалтири, о которой мы говоримъ, написанной въ С.-Галленѣ ровно полустолѣтіемъ позже, они состоятъ только изъ стилизованныхъ стволовъ со стеблевице-изогнутыми голыми вѣтвями, на концахъ которыхъ сидятъ отдѣльные большіе стилизованные листья. Здѣсь ясно сказывается переходъ къ эпохѣ „зрѣлаго средневековья“. Для оцѣнки каролингской живописи миниатюръ важно то обстоятельство, что имена каллиграфовъ, иллюстрировавшихъ каролингскія рукописи, приписываемыя сѣверно-французскимъ монастырямъ, какъ и рукописи, изготовленныя на нѣмецкой почвѣ, — сплошь германскія: Готтшалькъ (Го-

дескалькъ, Лейтгардъ и Ингобертъ — такіе же чистые нѣмцы, какъ и вышеупомянутый Фолькгартъ (Фольхардъ) изъ С.-Галлена.

Какимъ образомъ, циклы изображеній, сложившіеся еще въ христіанской древности, въ IV-мъ и V-мъ вѣкахъ, удержались и даже получили отъ каролингской эпохи до оттоновской дальнѣйшее развитіе во всѣхъ мѣстахъ въ высшей степени разнообразно — лучше всего можно прослѣдить по рукописямъ Пруденція, тщательно изслѣдованнымъ Р. Штеттинеромъ. Мы разумѣемъ рукописи „*Penitential*“, „извѣстнѣйшаго произведенія самаго любимаго древне-христіанскаго поэта“. Содержаніе ея — аллегорическая битва добродѣтелей съ пороками. Рѣдкіе аллегорическія фигуры изображались съ такою силою и жизненностью, какъ въ миниатюрахъ, иллюстрирующихъ списки этой поэмы. Большинство списковъ Пруденція принадлежитъ поздней каролингско-оттоновской эпохѣ. Самый древній изъ нихъ, хранящійся въ бернской городской библіотекѣ, сдѣланъ во второй половинѣ IX-го столѣтія, въ С.-Галленѣ. Легко убѣдиться, что всѣ онѣ восходятъ къ одному прототипу, но при ближайшемъ ихъ разсмотрѣніи можно также замѣтить, что онѣ, въ отношеніи иллюстрацій, распадаются на нѣсколько группъ, характеризуемыхъ большимъ или меньшимъ пониманіемъ формъ и большими или меньшими отклоненіями отъ первоначальныхъ мотивовъ изображеній. Миниатюры группы рукописей парижской Національной (№ 8318), лондонской, лейденской (Cod. Vossiani) и кембриджской библіотекъ примыкаютъ, несомнѣнно, къ оригиналу, еще близкому къ древне-христіанскому прототипу, тогда какъ въ основу миниатюръ другой группы, къ которой принадлежатъ напр. Брюссельская, бернская, санктъ-галленская, вторая парижская (Нац. библ. № 8045) и вторая лейденская (Cod. Burmanni), легъ экземпляръ каролингскаго времени.

Переходное время отъ каролингской къ оттоновской эпохѣ, особенности орнаментики которой Сварценскій прослѣдилъ, главнымъ образомъ, для рейхенауской школы, вообще бѣдно въ художественномъ отношеніи. Лишь послѣ того, какъ Оттонъ Великій (962 г.) возстановилъ „святенную римскую имперію германской націи“, пробудилась къ жизни въ новомъ блескѣ, вмѣстѣ со всеми художествами, также и нѣмецкая живопись миниатюръ. Смена художественности, посѣянная при Оттонѣ I, припесли при Оттонѣ II, Оттонѣ III, Генрихѣ II и ихъ ближайшихъ преемникахъ обильные плоды, погибшіе только къ срединѣ XI-го столѣтія.

Книжная живопись этой эпохи представляетъ собою во многихъ отношеніяхъ дальнѣйшее развитіе принциповъ каролингскаго искусства, съ которымъ ее роднитъ традиціонность направленія; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ ней выказывается немало новаго, сообщающаго оттоновскому искусству своеобразный характеръ, отличающій его отъ каролингскаго искусства. Лепточное и ременное плетеніе все чаще и чаще переходитъ въ растительный орнаментъ, на ряду съ которымъ попрежнему иногда встрѣчается

меандръ. Задніе фоны фигурныхъ изображеній представляютъ, въ подражаніе тканымъ матеріямъ, роскошныя цвѣтныя ковровыя узоры, или, какъ въ византійскихъ миниатюрахъ и мозаикахъ, становятся блестящими золотыми поверхностями. Глубокіе, густые тона красокъ дѣлаются свѣтлѣе и чище. Фигуры получаютъ большую стройность и изящество, драпировки — большую простоту и спокойствіе. Контурный рисунокъ попрежнему преобладаетъ только въ нѣкоторыхъ школахъ и направленіяхъ, тогда какъ въ другихъ употребляется живописно-стусшевванная моделировка. Иногда даже кажется, будто „оттоновскій ренесансъ“, игнорируя каролингскую эпоху, приковывается прямо къ древне-христіанскимъ образцамъ.

Переходную ступень между каролингской „группой Ады“ и оттоновской живописью занимаютъ такіе манускрипты, какъ напр. изданный Эхельгейзеромъ петерсгаузенскій Сакраментарій гейдельбергской университетской бібліотеки, или сходное съ нимъ по стилю и принадлежащее тому же времени, какъ и онъ, Евангеліе архіепископа кельнскаго Геро (969—976), въ дармштадтской велико-герцогской бібліотекѣ.

Изъ рукописей цвѣтущей оттоновской эпохи заслуживаютъ вниманія, главнымъ образомъ, пять великолѣпныхъ манускриптовъ, принадлежащихъ къ различнымъ направленіямъ, при помощи которыхъ можно понять и дальнѣйшее развитіе миниатюрной живописи. Впереди ихъ мы ставимъ знаменитый, изданный Краусомъ, кодексъ Эгберта — Евангеліе, написанное для архіепископа трирскаго Эгберта (977 — 993) въ рейхенаускомъ монастырѣ монахами Керальдомъ и Герибертомъ и хранящееся теперь въ трирской городской бібліотекѣ. Посвятительныя листы — на второмъ изъ нихъ изображенъ архіепископъ, сидящій и принимающій изъ рукъ названныхъ двухъ монаховъ драгоценную книгу — имѣютъ густой пурпурный фонъ, окруженный широкими полями, которыя украшены причудливыми животными орнаментами, раскрашенными болѣе темной пурпурной и золотой красками. Все это вмѣстѣ производитъ превосходный общій эффектъ. Фонъ на четырехъ листахъ съ изображеніями евангелистовъ заполненъ пурпурными ковровыми узорами (см. рис. на стр. 143). Сѣдые, бѣлобородые евангелисты, съ крупными чертами лица, сидятъ въ торжественныхъ позахъ передъ своими аналоями. Въ текстѣ встрѣчаются великолѣпныя инициалы, въ которыхъ ремешная плетенка перешла въ сплетеніе растительныхъ стеблей, съ трилистниками, четырехлистниками и стрѣловидными листьями. Пятьдесятъ одна миниатюра на сюжеты изъ Новаго Завѣта окружены простыми бордюрами, причемъ перѣдко на одномъ и томъ же листѣ и въ одномъ и томъ же обрамленіи представлено нѣсколько отдѣльныхъ сценъ. Фонъ этихъ миниатюръ — еще не золотой; синее, книзу болѣе свѣтлое, небо обыкновенно сходится съ коричневой полосой земли, что въ другихъ случаяхъ

передано условно тремя полосами фона. Ландшафтные и архитектурные элементы ограничиваются почти исключительно отдельными зданиями и стилизованными деревьями, расположенными без связи и без перспективы. Волны — не схематизируются. Сюжеты скомпонованы просто, спокойно и понятно; фигуры довольно пропорциональны и жизненны, несмотря на то, что в них не выказывается понимания форм. Спаситель на всех миниатюрах — юный и безбородый; в композиции „Распятие“ (см. рис. на стр. 144), Онъ представленъ еще не испустившимъ духа, съ открытыми глазами, одѣтымъ въ длинную тунику съ рукавами; ноги Его, какъ въ изображеніяхъ всей этой эпохи, пригвождены ко кресту каждая порознь. Въ отдельныхъ фигурахъ живопись преобладаетъ надъ рисункомъ; тона красокъ—свѣтлы и гармоничны.

Нѣсколько другой характеръ имѣтъ Евангеліе Оттона II въ парижской Национальной библиотекѣ (№ 8851). Въ его орнаментации значительную роль играютъ меандръ и акантевые завитки. На оборотѣ перваго листа изображенъ, среди золотого фона, сидящій на престолѣ и окруженный „мандорлой“ безбородый Спаситель со строгимъ ликомъ; золотой фонъ, встрѣчающійся во всей рукописи, выражаетъ собою блескъ небесной славы. Изъ евангелистовъ, св. Матѳей изображенъ старцемъ, съ сѣдой бородой, позади пурпурной завѣсы, на зеленомъ фонѣ; св. Маркъ — сѣдымъ и лысымъ, на желтомъ фонѣ, въ красномъ портикѣ; св. Лука—также старикомъ, на зеленомъ фонѣ, передъ фіолетовой завѣсой. Только св. Іоаннъ, сидящій на голубомъ фонѣ передъ зеленой завѣсой, представленъ юнымъ, съ лицомъ, обрамленнымъ темными кудрями, тогда какъ напр. въ каролингскомъ Евангеліи Франца II (см. выше, стр. 140), въ той же библиотекѣ (№ 257), онъ одинъ изображенъ въ видѣ старца. Фигуры Евангелія Оттона II нѣсколько длинны по отношенію къ головамъ, но нарисованы недурно; моделированы онѣ въ живописной манерѣ, тѣнями и бликами; ихъ вѣшніе контуры не слишкомъ черны.



Св. еванг. Іоаннъ, изъ Кодекса Эгберта, въ трирской городской библиотекѣ.
По Ф.-Ке. Краусу.

Къ числу великолѣпнѣйшихъ произведеній разсматриваемой нами эпохи принадлежитъ написанное золотыми буквами Эхтернахское Евангеліе, хранящееся въ готскомъ музеѣ, Codex aureus Epternacensis. Надпись на его крышкѣ указываетъ на время правленія императрицы Теофаны (983 — 991), вдовы Оттона II. Заглавные листы сплошь покрыты узорами, срисованными, очевидно, съ матерій. Большой интересъ предста-

влияют многочисленные миниатюры, изъ которыхъ тѣ, которыя иллюстрируютъ Евангеліе отъ Матѳея, изображаютъ юность Спасителя; миниатюры при Евангеліи отъ Марка представляютъ чудеса, при Евангеліи отъ Луки — притчи, при Евангеліи отъ Іоанна — страсти Господни. Въ большихъ, но очень жизненныхъ фигурахъ на таблицахъ каноновъ отражается традиція каролингскихъ Евангелій; но уже изображеніе юнаго Спасителя въ композиціи „Небесная слава“ свидѣтельствуетъ, что основной характеръ этой рукописи — западный.



Распятие, изъ Кодекса Эгберта, въ трирской городской библиотекѣ. По Ф.-Кс. Краусу.

Великолѣпное Евангеліе ризницы ахенскаго собора, изготовленное Лютгаромъ (изданное Бейселемъ), по нашему мнѣнію, относится отнюдь не ко времени Оттона I, хотя и посвящено „императору Оттону“. Изображеніе сидящаго на престолѣ, въ „небесной славѣ“ юнаго императора болѣе всего подходитъ къ Оттону III. Сравнивая стилистическія, прихотливо расчлененныя колонны таблицъ каноновъ и обрамленія миниатюръ съ аналогичными элементами каролингскаго Евангелія той же ризницы, мы какъ-бы переходимъ отъ перваго и втораго стиля помпейской архитектурной живописи къ третьему и четвертому стилю (см. т. I, стр. 541—542, 579). Евангелисты, равно какъ и библейскія сцены, изображены уже на золотомъ фонѣ.

Волны, въ изображеніи морской бури, нарисованы схематично, въ видѣ волнистыхъ спиралей. Темныя контурныя линіи имѣются только внутри фигуръ; „контуръ лишь раздѣляетъ, но не очерчиваетъ“, какъ мѣтко замѣчаетъ Фёге. Техника вообще мало пластична, хотя краски положены мягко и живописно.

Новыя стилистическія особенности представляетъ Сакраментарій Генриха II въ мюнхенской національной библиотекѣ (Сim. 60), изслѣдованный Сварценскимъ, — памятникъ уже втораго тысячелѣтія (написанъ между 1002 и 1014 гг., въ Регенсбургѣ). На одномъ изъ посвященныхъ листовъ (см. рис. на стр. 145) изображенъ бородатый императоръ, воздѣвающій руки къ Спасителю, окруженному мандорлой и поддерживаемый подъ локти св. Ульрихомъ и св. Эммерамомъ. Другой посвященный листъ представляетъ подражаніе подобному листу „Золотого Кодекса“ (см. выше, стр. 139), который въ означенное время хранился

какъ разъ въ монастырѣ св. Эммерама, въ Регенсбургѣ. Отдѣльные листы заняты изображеніями св. Григорія, Агнца Божія съ символами евангелистовъ, Распятія и муропосницъ у Гроба Господня. Всѣ эти миниатюры имѣютъ богатые узорчатые фоны. Подобные фоны, какъ особенность регенсбургской школы, являются еще въ болѣе древней, написанной около 990 г., „Книгѣ правилъ изъ Нижняго Монастыря“, хранящейся въ бамбергской библиотекѣ. „Пространство замѣнено здѣсь — говоритъ Сварценскій — великолѣпно украшенной страницей книги“. Такимъ образомъ здѣсь ярко выраженъ книжный стиль.

Кромѣ того, большинство миниатюръ этой замѣчательной рукописи, съ ихъ небольшими круглыми головами, изящными кистями рукъ и ступнями, острыми, тонкими носами, большими, овальной формы, глазами у фигуръ, живописно-мягкой моделировкой тѣла зеленоватыми тѣнями, отмѣчены самымъ сильнымъ византийскимъ вліяніемъ, какое только до сей поры мы могли констатировать на Сѣверѣ.

Къ каждому изъ пяти названныхъ нами главныхъ памятниковъ оттоновской миниатюрной живописи примыкаютъ другіе манускрипты, сходные съ ними по стилю и часто имѣющие неменьшія художественныя достоинства. Эти группы принадлежатъ разнымъ школамъ, ха-

рактеристикой которыхъ съ точки зрѣнія ихъ стиля и тѣхъ мѣстностей, къ которымъ онѣ могутъ быть приурочены, заняты новѣйшіе изслѣдователи. Къ рейхенаускому Кодексу Эгберта (см. выше, стр. 142) всего ближе подходить, какъ это доказалъ Фёге, Лекціонарій (католическая богослужебная книга, содержащая въ себѣ церковныя чтенія на каждый день) Королевской Берлинской библиотекки, съ изображеніями Входа Господня въ Іерусалимъ, Женъ-муропосницъ у Гроба, Вознесенія Господня и Сшествія св. Духа на апостоловъ. Къ рейхенауской школѣ, по всей вѣроятности, принадлежитъ также изготовленная Руодирехтомъ (между 984 и 993 гг.) часто цитируемая Псалтирь архіепископа трирекаго Эгберта, хранящаяся въ библиотекѣ города Чивидале и изданная въ 1901 г. Зауерландомъ и Газелюфтомъ. По своимъ скорѣе рисованнымъ, чѣмъ писаннымъ красками, плотнымъ фигурамъ святыхъ, эта Псалтирь еще близка къ груп-



Императоръ Генрихъ II со св. Ульрихомъ и Эммерамомъ, изъ Сакраментарія Генриха II въ Мюнхенской Национальной библиотекѣ. По Г. Сварценскому.

пѣ Ады; но ея ковровые фоны и ленточные орнаменты инициаловъ, переходящіе въ сплетенія растительныхъ стеблей, имѣютъ отпечатокъ оттоновской эпохи.

Къ Евангелію ахенской соборной ризницы, написанному Ліутгаромъ для одного изъ Оттоновъ, близка группа рукописей, изслѣдованныхъ Фёге и составляющихъ школу Ліутгара. Второе главное произведеніе этой школы — знаменитое Евангеліе Оттона III (по другимъ, Генриха III) въ Мюнхенской Національной библіотекѣ (Сim. 58; см. рис. на этой стр.). Сильное вліяніе на эту рукопись ахенскаго



Императоръ Оттонъ III съ двумя епископами и двумя вельями. Изъ Евангелія Оттона III (см. 38) въ Мюнхенской Національной библіотекѣ.
По Л. фонъ-Кобелю

Евангелія не подлежитъ сомнѣнію; нѣкоторыя ея миниатюры, какъ напр. Исцѣленіе бѣсноватаго и Воскресеніе наинскаго юноши, очень близки къ рейхенаускимъ фрескамъ; кромѣ того, рядъ ея композицій заимствованъ изъ Кодекса Эгберта. Этой, полной темперамента школѣ, въ которой золотой фонъ господствуетъ безраздѣльно, могутъ быть приписаны еще до 20 другихъ иллюстрированныхъ рукописей. Фёге вначалѣ былъ склоненъ приурочивать эту школу къ Кельну, но потомъ, какъ и Браунъ, высказался въ пользу Трира; Газелоффъ помѣщаетъ ее въ Рейхенау, и его мнѣніе подтверждается новыми доказательствами, приводимыми Сварцен-

скимъ. Такимъ образомъ, школа Ліутгара представляетъ собою лишь болѣе позднюю фазу развитія рейхенауской школы.

Парижскому Евангелію (Національная библіотека, № 8851), написанному, повидимому, въ Трирѣ (см. выше, стр. 143), близки, въ отношеніи стиля, листы изъ рукописи „Registrum Gregorii“, хранящіеся въ трирской городской библіотекѣ, и принадлежавшій къ той же рукописи драгоценный листъ въ музеѣ Шантильи (Четыре нации присягаютъ на вѣрность Оттону II). „Регистръ Григорія“ дѣйствительно можно разсматривать какъ главное произведеніе настоящей трирской школы. Однако границы между трирской и сосѣдней съ нею эхтернахской школами еще спорны.

Большинство изслѣдователей согласно въ томъ, что вышеупомянутый, описанный Лампрехтомъ, Codex aureus Epternacensis готскаго музея (см. стр. 143) изготовленъ въ Эхтернахѣ и, слѣдовательно, долженъ быть принятъ въ основаніе нашего знакомства съ эхтернахской книжной

живописью. Изъ другихъ наиболѣ замѣчательныхъ произведеній этой школы, установленной Фёге, слѣдуетъ назвать Евангеліе Генриха III въ бременской городской библіотекѣ, „Codex aureus“ въ Эскориалѣ и Евангеліе Брюссельской Королевской библіотеки (№ 9428).

Регенсбургской школѣ цвѣтущаго оттоновскаго времени принадлежатъ, кромѣ уже упомянутаго нами Служебника Генриха II (см. стр. 144), Евангеліе аббатиссы Уты, настоятельницы Нижняго Монастыря въ Регенсбургѣ (въ Мюнхенской Національной библіотекѣ, Сіт. 54), написанное между 1002 и 1025 гг., и Евангеліе Генриха II, хранящееся въ Ватиканской библіотекѣ, въ Римѣ. Евангеліе Уты, украшенное роскошно и стильно, — одинъ изъ великолѣпнѣйшихъ образцовъ книжнаго стиля этой эпохи.

Въ тѣсной зависимости отъ регенсбургской школы, повидимому, находилась гильдесгеймская школа, покровительствуемая епископомъ Бернвардомъ, который самъ былъ замѣчательный художникъ. Главный мастеръ этой школы, дяконъ Гунтбальдъ, жилъ, какъ доказано, нѣкоторое время въ Регенсбургѣ. Въ ризницѣ гильдесгеймскаго собора донынѣ хранятся изготовленные имъ для Бернварда Евангеліе (1011 г.) и Служебникъ (1014 г.). Пальметты, акантовые листья и другіе античные орнаменты, перешедшіе сюда изъ каролингскаго искусства, имѣютъ еще болѣе классическій характеръ, чѣмъ подобныя орнаментальные элементы въ южно-нѣмецкихъ рукописяхъ. Богато украшенное фигурными изображеніями Евангеліе ризницы гильдесгеймскаго собора, изданное Бейсселемъ, въ отношеніи стиля этихъ иллюстрацій очень далеко отъ регенсбургской школы; его приписываютъ самому Бернварду. Въ посвятителныхъ миниатюрахъ явственнѣе, чѣмъ прежде, выступаетъ на первый планъ почитаніе Пресв. Дѣвы; нѣкоторыя композиціи на библейскія темы поразительно аналогичны съ изготовленными подъ руководствомъ Бернварда рельефами бронзовыхъ дверей гильдесгеймскаго собора (см. ниже, стр. 156).

Для характеристики кельнской и фюльдской школъ въ настоящее время имѣется еще очень мало матеріаловъ. Особая, употреблявшая исключительно золотые фоны школа Тегернзее, главнымъ мастеромъ которой былъ аббатъ Эллингеръ (1017-26 и 1031-41), стоитъ уже за предѣлами оттоновской эпохи. Во Франціи упадокъ миниатюрной живописи начался раньше, чѣмъ въ Германіи; въ этомъ можно убѣдиться хотя-бы по тусклому колориту миниатюръ Комментарія къ Книгѣ пророка Езекиіля, въ Парижской Національной библіотекѣ (№12, 302), — рукописи, изготовленной аббатомъ Гильдрихомъ между 989 и 1010 годами въ Сень-Жермэнъ-д'Оксерръ. Около 1050 г., упадокъ, изъ котораго живопись, питавшаяся до той поры наслѣдіемъ древности, потомъ вышла лишь постепенно, въ совершенно новымъ обликѣ, замѣтно сказывался повсюду.

Всѣ наши свѣдѣнія о другихъ отрасляхъ прикладной живописи, объ узорчатыхъ тканяхъ, каковы напр. сомюрскіе ковры (985 г.), затканые восточными животными орнаментами, о живописи на стеклѣ,

начатки которой какъ во Франціи, такъ и въ Германіи (въ Тегернзее), проявляются около конца перваго тысячелѣтія, мы можемъ почерпнуть лишь изъ литературныхъ источниковъ, не дающихъ сколько-нибудь яснаго представленія объ этихъ отрасляхъ. Но и сохранившіеся памятники книжной живописи вполне достаточно для того, чтобы дать понятіе о состояніи живописи въ каролингское и оттоновское время. Сквозь покровъ сѣвернаго своеобразія, проявившагося въ это время во многихъ безсознательныхъ чертахъ, еще ясно просвѣчивалъ тамъ и сямъ дряхлый, отжившій, но прикрытый византийскимъ уборомъ ликъ римско-эллинистическаго искусства.

В. Скульптура.

Зависимость каролингско-оттоновскаго искусства отъ древне-христианскаго искусства Востока и Запада выказывается также и въ скульптурѣ, остававшейся, какъ въ древне-христианскую пору, преимущественно искусствомъ мелкихъ подѣлокъ и рельефа. Карлъ Великій перенесъ изъ Равенны въ Ахенъ бронзовую позолоченную конную статую Теодориха (см. выше, стр. 65); но подобный образецъ былъ еще не по плечу сѣвернымъ ваятелямъ. Единственная, дошедшая до насъ бронзовая статуэтка, приписываемая этой эпохѣ авторитетными изслѣдователями, не выше одного фута, а по своимъ безжизненнымъ, вялымъ, хотя и довольно правильнымъ формамъ, приближается скорѣе къ позднимъ произведеніямъ римскаго провинціальнаго искусства, чѣмъ къ монументальной, полной внутренняго движенія равеннской статуѣ. Мы разумѣемъ извѣстную конную статуэтку Карла Великаго, хранящуюся въ музеѣ Карнавале, въ Парижѣ. Соплашаясь съ Клеменомъ, мы склонны приписать это произведеніе, на основаніи его формъ, скорѣе каролингской эпохѣ, чѣмъ — какъ это дѣлаетъ Вольфрамъ, приведшій, правда, заслуживающіе вниманія доводы противъ каролингскаго происхожденія статуэтки, — XVI столѣтію. Античныя традиціи въ исполненіи фигуры коня и плаща императора, здѣсь еще не переработаны въ готскомъ духѣ. Императоръ — въ коронѣ, держитъ въ лѣвой рукѣ державу, а въ правой мечъ (реставрированный). Къ прочимъ металлическимъ издѣліямъ этой эпохи мы еще вернемся.

Изъ произведеній каролингской каменной скульптуры, художественный интересъ имѣютъ лишь немногія. Однако, какъ это доказалъ Клеменъ, полуфигуры благословляющаго Спасителя въ музеѣ трирскаго собора и въ боннскомъ провинціальномъ музеѣ тѣсно примыкаютъ къ поздне-римскимъ могильнымъ стеламъ съ полуфигурами умершихъ, такъ что и въ каменной пластикѣ можно кое-гдѣ замѣтить переходъ отъ поздне-римскаго стиля къ каролингскому или ранне-романскому. Но лишь въ рѣдкихъ случаяхъ эти памятники имѣются въ достаточномъ количествѣ. Особнякомъ, какъ-бы заброшенный сюда съ Британскихъ острововъ, стоитъ придорожный крестъ въ Гризи, на сѣверѣ Франціи, въ де-

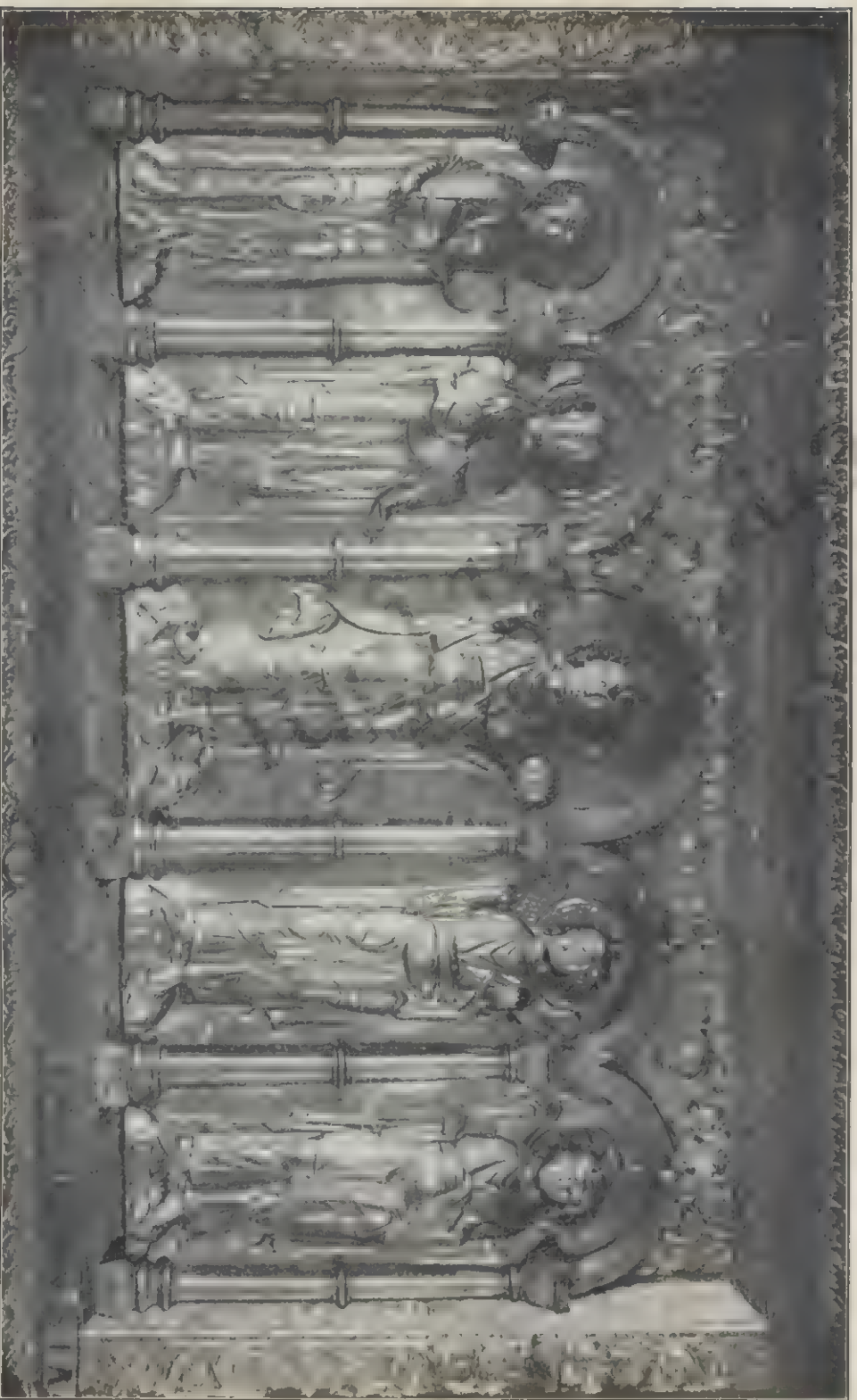
партаментъ Кальвадосъ, неподалеку отъ морского берега. Античная традиція еще чувствуется въ большомъ рельефномъ изображеніи крылатою коня, скачущаго за дикимъ звѣремъ, на каменной плитѣ въ Ингельгеймѣ, повидимому, принадлежавшей той части дворца, которая отстроена при Людовикѣ Благочестивомъ. Сѣверный характеръ имѣютъ изображенія водяныхъ птицъ съ рыбами въ ихъ длинныхъ клювахъ, на плитѣ, вдѣланной въ порталъ католической церкви близъ Зауеръ-Швабенгейма, въ Гессенскомъ Великомъ Герцогствѣ; эти рельефы, несомнѣнно,—самыя зрѣлыя произведенія оттоновской каменной пластики, на ряду съ которыми другія едва заслуживаютъ упоминанія.

Отъ деревянной пластики, бывшей въ употребленіи во все продолженіе разсматриваемаго нами періода (рѣзбою изъ дерева украшались напр. еще многочисленныя въ то время деревянныя церкви), не сохранилось ничего, что относилось бы къ каролингскому времени и было бы сколько-нибудь достойно вниманія; но концу оттоновской эпохи принадлежитъ напр. замѣчательное изваяніе Распятія въ брауншвейгскомъ соборѣ (фигура Христа—болѣе, чѣмъ въ натуру). Спаситель и здѣсь изображенъ еще не испустившимъ духа, одѣтымъ въ туннику, съ ногами, пригвожденными отдѣльно одна отъ другой. Длинный художавый ликъ Распятаго полонъ уже индивидуальной жизни, хотя его черты искажены сгряданіемъ. При всей жесткости своего исполненія, это Распятіе—произведеніе сильное и значительное.

Гораздо большее число скульптуръ, дошедшихъ до насъ какъ отъ каролингской, такъ и отъ оттоновской эпохи, принадлежитъ къ разряду надѣлій изъ слоновой кости. За это время, вмѣсто дощечекъ для письма, чаще встрѣчаются покрывки для книгъ. На ряду съ ними попрежнему попадаются прямоугольныя и круглыя ящички и отдѣльныя пластинки. Усилія Вествуда, Шэфера, Боде, Молинье, Клемена, Штульфаута, Фёге, Гревена, Сварценскаго, Гольдшмидта и др. классифицировать произведенія рѣзбы изъ слоновой кости, которыя мы находимъ почти во всѣхъ собраніяхъ древностей и во многихъ соборныхъ ризницахъ Европы (въ Германіи они представлены всего полнѣе въ берлинскомъ и дармштадтскомъ музеяхъ), по мѣсту и времени ихъ изготовленія и по ихъ стилистическимъ особенностямъ, въ большинствѣ случаевъ слѣдуетъ признать пока—съ чѣмъ еще въ 1900 г. согласился Гревенъ—„первыми попытками“ въ этомъ направленіи. Для каролингскихъ слоновыхъ костей характерны бордюры изъ акавовыхъ листьевъ и обозначеніе почвы подъ ногами стоящихъ фигуръ, а также безкрылые ангелы, не встрѣчающіеся въ византійскихъ памятникахъ того же времени. Сюжеты—тѣ же, что и въ миниатюрной живописи, съ которой вообще можетъ быть, въ иконографическомъ отношеніи, установлено тѣсное родство рѣзныхъ изъ кости рельефовъ. Съ чисто-художественной точки зрѣнія, эти рельефы принадлежатъ къ числу лучшихъ, въ смыслѣ близости къ антику, произведеній эпохи. Сѣверные ленточныя и жи-

вотные мотивы орнаментации не находили здѣсь себѣ никакого примѣненія. За то рѣзбѣ изъ слоновой кости вообще не достаетъ прелести самостоятельной художественной жизни, отличающей каролингскія миниатюры. И по части этого рода пластики были сдѣланы попытки разграничить французскія и нѣмецкія школы. Ближе другихъ къ античной традиціи — произведенія той школы, главными художественными центрами которой Клеменъ считаетъ Туръ, Пуатье и Салсъ. О высокому развитію, достигнутому этой школой къ срединѣ IX столѣтія, свидѣлствуютъ двѣ пары пластинокъ слоновой кости Луврскаго музея, въ Парижѣ. На болѣе древней парѣ изображены Судъ Соломона и царь Давидъ, сочиняющій псалмы. Уже одинъ акавовый бордюръ этихъ изображеній живо напоминаетъ античную орнаментацію; фигуры — стройны и изящны. Болѣе поздняя пара украшена изображеніями библейскихъ сюжетовъ; фигуры здѣсь еще болѣе длинны и тонки. Въ этихъ рельефахъ выказывается основное направленіе развитія поздне-каролингской слоновой-костяной пластики. Болѣе оригинальны, отчасти отмѣченны стварнымъ характеромъ, произведенія второй школы французско-каролингской рѣзбы изъ кости. Центръ этой школы — Реймсъ. Въ вышедшихъ изъ нея рельефахъ, складки одеждъ уложены менѣе спокойно, причемъ концы плащей подобраны; какъ на характерныя ся особенности, Клеменъ указываетъ, кромѣ того, на „наклоненныя впередъ, полуопущенныя головы и широкія, плоскія руки съ отставленнымъ большимъ пальцемъ“. Главными произведеніями реймской школы считаются доски переплета вышеупомянутой Псалтири Карла Лысаго, въ Парижской Національной библиотекѣ (см. стр. 139). Рельефы передней доски, иллюстрирующіе 56-ой псаломъ, полны драматизма и сильно напоминаютъ собой миниатюры утрехтской Псалтири (см. стр. 137), изъ которой, повидимому, заимствованы ихъ композиціи. Къ той же школѣ мы, вмѣстѣ со Сварценскимъ, относимъ пластинку съ изображеніемъ Брака въ Капѣ Галилейской, пахотящуюся въ Британскомъ музеѣ, и пластинку съ Вознесеніемъ Господнимъ, въ Веймарскомъ велико-герцогскомъ музеѣ.

Нѣмецкой работой мы, вмѣстѣ съ Молинье, признаемъ диптихъ VIII-го столѣтія, въ Луврскомъ музеѣ, принадлежавшій, какъ это доказано Гольдшмидтомъ, къ Псалтири № 1861 Вѣнской Придворной библиотекѣ. Въ четырехъ панно изображены царь Давидъ, сочиняющій псалмы, и блаженный Иеронимъ, трудящійся надъ ихъ переводомъ; фигуры — коротки, головы — слишкомъ велики. Того же стиля табличка Берлинскаго музея, съ изображеніемъ Распятія. Что этотъ стиль продолжалъ существовать въ IX-мъ столѣтіи, доказываютъ, по Гольдшмиду, оживленные рельефы двухъ происходящихъ изъ Лоршскаго монастыря досокъ, составлявшихъ переплетъ одной ватиканской рукописи „группы Ады“. На одной изъ нихъ, хранящейся при рукописи въ Ватиканѣ, вырѣзаны въ отдѣльныхъ панно, подъ изображеніемъ Христа во славу, Волхвы передъ Продомъ и Поклоненіе изъ Младенцу-Спасителю; на другой, принадлежащей



Историческое. II

Табл. 12. Украшение передней стороны алтаря Генриха II, из базельского собора, в Париж.

Съ фотографии А. Шардави, въ Париже

Т во „Провансе“ в. 1860

теперь Соусъ-Кенсингтонскому музею, въ Лондонѣ, представлены Богоматерь, сидящая на престолѣ, подъ нею — Благовѣщеніе и Рождество Христово. Во всѣхъ этихъ рельефахъ съ полной ясностью можно подмѣтить ихъ ранне-христіанскую основу.

Главнымъ произведеніемъ ниже-рейнской школы каролингскаго времени Клеменъ считаетъ большой диптихъ собора въ Турнѣ. На одной сторонѣ этого диптиха, въ среднемъ панно, вырѣзаны Агнецъ Божій и, надъ нимъ, Распятіе съ олицетвореніями солнца, луны, Церкви и Синогоги. То же направленіе мы видимъ въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ, хранящихся въ дармштадтскомъ музеѣ, напр. въ диптихѣ съ изображеніемъ на одной доскѣ юнаго Спасителя, на другой — апостола Петра. Какъ охотнѣе эта эпоха подражала старымъ образцамъ, можно судить напр. по пластинкѣ музея Майера, въ Ливерпульѣ, нижняя часть которой, „Жены-мироносицы у Гроба Господня“, представляетъ очень близкое воспроизведеніе того же сюжета на прекрасной древне-христіанской пластинкѣ (см. выше, стр. 76) баварскаго Національнаго музея, тогда какъ наверху, вмѣсто Вознесенія, изображено Распятіе, менѣе органически связанное съ нижней композиціей.



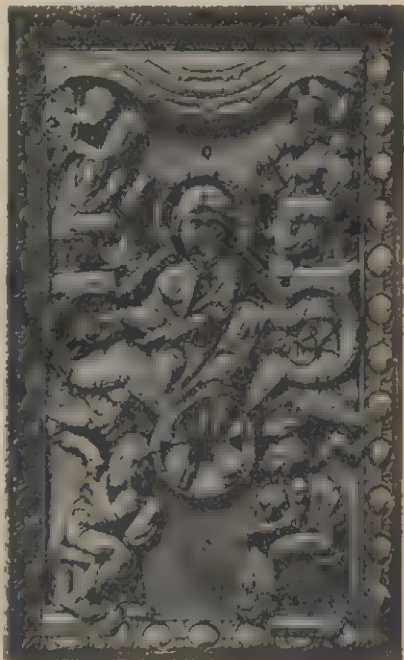
„Вознесеніе Пресв. Дѣвы на небо“ и „Св. Галлъ, вынимающій у медвѣдя завозу пазъ лапы“. Рельефъ слоновой кости, работы Тутило, въ библіотекѣ С.-Галленскаго монастыря. По I. Мангуани.

Главный образецъ работъ южно-германской, верхне-рейнской школы рѣзчиковъ на слоновой кости конца каролингской эпохи—знаменитый диптихъ Тутило, въ санктъ-галленской монастырской библіотекѣ. I. Мантуани удалось, несмотря на всѣ возраженія, доказать, что изъ двухъ досокъ этого диптиха только нижняя сработана Тутило, монахомъ озна-

ченнаго монастыря, умершимъ въ 912 или въ 913 г. Верхняя доска, стиль которой, несомнѣнно, оказалъ вліяніе на работу Тутило, болѣе древняя. На среднемъ ея полѣ, окаймленномъ сверху и снизу роскошными арабесками античнаго характера, изображенъ безбородый Спаситель, сидящій на престолѣ въ мидалевидномъ нимбѣ, посреди шестикрылыхъ серафимовъ. Надъ Нимъ — мужская и женская фигуры, олицетворяющія собою солнце и луну; внизу — лежащія фигуры Моря и Земли. Почва не обозначена. Фигуры — болѣе живы, чѣмъ на доскѣ Тутило. Эта послѣдняя раздѣлена на три панио; рѣзана она вскорѣ послѣ 900 г. (см. рис. на стр. 151). Верхнее панио заполнено антикизирующими акапоовыми завитками, сходными, но не тождественными по стилю съ завитками верхней доски; они скопированы съ миниатюръ санктъ-галленской бібліотеки. Въ среднемъ панио изображена Пресвятая Дѣва съ молитвенно воздѣтыми руками, между прислуживающими ей крылатыми ангелами, а въ нижнемъ — св. Галлъ, вынимающій у медвѣдя загозу изъ лапы. На обѣихъ доскахъ, одежды, образующія мелкія складки, плотно облегаютъ тѣло; но на доскѣ Тутило складки схематичнѣе и жестче, фигуры менѣе живы, почва показана, медвѣдь изображенъ болѣе натурально, чѣмъ деревья, состоящія изъ отдѣльных сучьевъ съ немногими большими листьями на концахъ. Какъ бы то ни было, въ лицѣ Тутило мы имѣемъ первого, извѣстнаго намъ по имени нѣмецкаго скульптора.

Въ рѣзбѣ на слоновой кости можно также замѣтить, при помощи нѣкоторыхъ разностей въ стилѣ, переходъ отъ каролингской къ оттоновской эпохѣ. Фигуры становятся стройнѣе, драпировки спокойнѣе, компонованіе сюжетовъ болѣе полнымъ и яснымъ. Это мы видимъ напр. въ обрамленной очень роскошнымъ акапоовымъ бордюромъ пластинкѣ берлинскаго музея, изображающей на трехъ панио юнаго Христа во храмѣ, Бракъ въ Канѣ Галилейской и Исцѣленіе бѣсноваго. Въ собственно оттоновское время, и въ этой отрасли искусства во главѣ развитія стояла Германія. Боде отдѣлять произведенія рейнской школы отъ саксонской; однако повѣніе изслѣдователи считаютъ значительное число саксонскихъ слоновыхъ костей южно-нѣмецкими. Лишь рѣдко мы можемъ съ достовѣрностью признавать въ томъ или другомъ рельефѣ нѣмецкую работу оттоновскаго времени. Съ полнымъ основаніемъ относить ко времени Оттона I надпись на пластинкѣ слоновой кости, принадлежащей маркизу Тривулицы, въ Миланѣ, съ изображеніемъ бородатаго Спасителя, сидящаго на престолѣ между св. Маврикіемъ и св. Маріей, съ колѣнопреклоненными у Его ногъ императоромъ въ коронѣ и императрицей съ сыномъ на рукахъ. Здѣсь акапо въ бордюрѣ замѣненъ надписью. При всѣхъ погрѣшностяхъ рисунка, эта низко-рельефная, оригинальная по замыслу пластинка исполнена еще широко, свободно, и, повидимому, даже портретно передаетъ черты Оттона I. По всеѣ вѣроятности, объ Оттонѣ II упоминаетъ надпись на восьмигранной кривильницѣ слоновой кости, въ ризницѣ

ахенскаго собора. Въ верхней ея половинѣ, на одной изъ восьми граней, изображенъ стоящій императоръ, на другихъ граняхъ — семь святыхъ, отдѣленныхъ одинъ отъ другого коринтскими колоннами. Въ нижней половинѣ, вооруженные воины, свѣтскіе защитники Церкви, выбѣгаютъ изъ украшенныхъ іоническими колоннами воротъ города съ башнями. Короткія фигуры довольно безжизненны, но вообще это — произведеніе еще античнаго характера. Ко времени малолѣтства Оттона III относится Распятіе на крышкѣ эхтернахскаго Евангелія (см. выше, стр. 143) въ готскомъ музеѣ. Подъ крестомъ — полуфигура, олицетворяющая собою землю (terra); вверху — полуфигуры солнца и луны, обозначающія собою небо. Насколько вышняя композиція сюжета еще антична, настолько ея исполненіе оригинально, ново и проникнуто сѣверно-германскимъ духомъ. Большія, неуклюжія руки и ноги, четырехугольныя лица съ широкими носами, выпуклые лбы и выдающіяся скулы, а также страдальческое выраженіе лицъ и глазъ, изобличаютъ работу нѣмецкаго мастера — творчество, грубое въ отношеніе формъ, но глубокое по замыслу. Фёге удалось обнаружить руку того же мастера въ цѣломъ рядѣ другихъ произведеній. Стилистическое сходство съ этой доской бросается въ глаза, особенно въ доскѣ берлинскаго музея (см. рис. на этой стр.), изображающей въ серединѣ Христа во славу, съ чертами сѣверянина, а по угламъ — четырехъ евангелистовъ, въ оживленныхъ позахъ, но грубыхъ формъ. Произведенія этого рода, какъ справедливо замѣчаетъ Фёге, принадлежатъ къ числу тѣхъ „немногихъ памятниковъ ранняго средневѣковья, отъ которыхъ, въ противоположность чужеземному характеру большинства оттоновскихъ рѣзныхъ костей, вѣетъ настоящимъ германскимъ духомъ, и которые, такъ сказать, написаны на грубомъ нѣмецкомъ нарѣчьи“, что и придаетъ имъ большое историко-художественное значеніе.



„Христосъ и четыре евангелиста“
Рельефъ изъ слоновой кости, въ Берлинскомъ
музеѣ. Съ фотографіи.

Мощехранительницы, какъ и въ предшествовавшую эпоху, были украшаемы рельефами, рѣзанными на слоновой кости. Повидимому, самая древняя изъ мощехранительницъ оттоновскаго времени находится въ ризницѣ монастырской церкви въ Кведлинбургѣ (т. е. „Ковчегъ Генриха“). Выполненные низкимъ рельефомъ фигуры украшающихъ ее новозавѣтныхъ сценъ еще коротки, грубы и неуклюжи. Вполнѣ зрѣлымъ произведеніемъ оттоновскаго времени должно признать также мощехра-

нительницу, разъединенныя слоново-костяныя пластинки которой находятся частью въ Берлинскомъ музеѣ, частью—въ Мюнхенскомъ Национальномъ. Вырѣзанныя на нихъ фигуры апостоловъ, облеченныхъ въ свободно драпирующіяся одежды, отдѣлены одна отъ другой коринтскими колоннами съ арками. Въ люнетахъ надъ апостолами — символическія животныя. И здѣсь мы видимъ, что искусство оттоновской эпохи, несмотря на новыя вѣянія, которыя пока безсознательно были воспринимаемы имъ здѣсь и тамъ, въ существенномъ подражало древнимъ образцамъ, успѣвая въ этомъ только наполовину.



Чаша Тассило, въ Кременнѣ герцогск. монастырѣ По Г фонъ-Фальке.

Къ издѣльямъ изъ слоновой кости примыкаютъ металлическія работы каролингско-оттоновской эпохи, изъ которыхъ наше вниманіе останавливаютъ на себѣ прежде всего золотыя издѣлія. Золотыхъ дѣлъ мастерство, постоянно стоявшее во Франціи высоко со временъ св. Элигія (см. выше, стр. 79), получило значительное развитіе въ Германіи уже въ каролингскую эпоху, главнымъ же образомъ, въ оттоновскую. Подъ покровительствомъ такихъ преданныхъ интересамъ искусства духовныхъ сановниковъ, какъ Эгбертъ, епископъ трирскій, и Бернвардъ, епископъ гильдесгеймскій, золотыхъ дѣлъ мастерство достигло здѣсь пышнаго расцвѣта. Блескъ золота, серебра и драгоценныхъ камней въ церковной утвари представлялся этимъ прелатамъ какъ-бы отблескомъ вѣчнаго небеснаго свѣта.

Подъ ихъ руководствомъ, въ мастерскихъ епископскихъ резиденцій изготовлялись переплеты для священныхъ книгъ, раки для св. мощей, балдахины на колоннахъ для осѣненія ракъ и алтарей, переносные алтари, процессіонные кресты и всякаго рода священные сосуды.

Большинство того, что намъ извѣстно о церковныхъ и иныхъ золотыхъ издѣліяхъ разсматриваемой эпохи, мы получаемъ изъ письменныхъ свидѣтельствъ. Древнѣйшимъ изъ дошедшихъ до насъ произведеній этого рода, достовѣрно принадлежащимъ каролингскому времени, надо считать чашу Тассило, въ Кременнѣ герцогск. монастырѣ (см. рис. на этой стр.). Надпись на ножкѣ этой чаши указываетъ, что она — даръ баварскаго герцога Тассило II, слѣдовательно, въ чемъ мы соглашаемся съ Фальке, изготовлена приблизительно въ 780 г. Самая чаша — мѣдная, частью литая, частью чеканной работы, но обложена овальными серебряными и золотыми пластинками, на которыхъ выгравированъ рисунокъ.

Характерно, что орнаменты этой чаши состоятъ почти исключительно изъ ленточной и ременной плетенки меровингскаго, мѣстами, быть можетъ, ирландскаго стиля, и что у полуфигуръ Спасителя и евангелистовъ еще грушевидныя головы и растопыренныя пальцы, исчезнувшіе изъ искусства лишь въ эпоху „каролингскаго ренессанса“.

Цвѣтущему времени каролингскаго искусства принадлежать три произведенія, каролингское происхожденіе которыхъ доказано В.-М. Шмидомъ. Ихъ родину надо искать не въ нѣмецкой, а во французской части франкскаго государства. Сварценскій относитъ ихъ къ своей реймской (расширенной) школѣ. Древнѣйшее изъ этихъ произведеній — обшивка главнаго алтаря церкви св. Амвросія въ Миклагѣ, изготовленная въ 835 г., по заказу епископа Ангильберта II, мастеромъ Вувльвиномъ, начертавшимъ здѣсь свою подпись (vuvolvins). Золотые и серебряные рельефы этого алтаря изображаютъ Христа и апостоловъ, шесть сценъ изъ земной жизни Спасителя, святыхъ и ангеловъ; на задней сторонѣ алтаря представлено, болѣе слабымъ рельефомъ, житіе св. Амвросія. Стиль этихъ изображеній, изящный, но вмѣстѣ съ тѣмъ тяжеловатый, отражаетъ въ себѣ античныя традиціи и не можетъ быть приписанъ, какъ думали прежде, XII-му столѣтію. Затѣмъ слѣдуетъ указать на переднюю доску переплета „Золотого Кодекса св. Эммерамъ“, въ Мюнхенской Государственной библиотекѣ (См. 55; см. выше, стр. 137). Выбитые на золотѣ рельефы этой доски изображаютъ Христа во славѣ, евангелистовъ и четыре эпизода изъ жизни Спасителя. Христосъ и апостолы — безбородые. Стройныя фигуры — въ высшей степени жизненны и подвижны. Последнее изъ упомянутыхъ трехъ произведеній — небольшой походный алтарь императора Арнульфа, въ мюнхенской „Богатой Капеллѣ“. Поля фронтоновъ украшены христіанскими символами, восемь полей крышки — библейскими сценами, сходными по исполненію съ рельефами Золотого Кодекса. Рельефы этого алтаря принадлежатъ второй половинѣ IX столѣтія.

(Столѣтіемъ позже (около 980 г.) изготовлена въ Трирѣ, подѣ руководствомъ архіепископа Эгберта (на что указываетъ надпись), изданная впервые Аусомъ-Вартомъ рака св. Андрея, въ ризницѣ трирекаго собора. Золотые листы, которыми она обита, украшены символическими фигурами животныхъ въ богатыхъ обрамленіяхъ изъ драгоценныхъ камней. Здѣсь впервые, быть можетъ, появляется въ Германіи византийская перегородчатая эмаль. Такія эмали, вѣроятно, находились въ числѣ драгоценностей, привезенныхъ съ собою изъ Константинополя императрицей Теофану, супругой Оттона II. Окраска этой эмали еще нѣсколько блѣднѣе, а техника несовершенна; на ряду съ перегородчатой эмалью, въ розеткахъ боковыхъ сторонъ раки встрѣчается еще древнее, готко-меровингское украшеніе изъ красной ячеистой глазури (verroterie cloisonnée; см. т. I, стр. 623) — „последній случай употребленія въ Германіи этой побочной формы перегородчатой эмали,“ какъ замѣчаетъ Фальке. Той же школѣ принадлежитъ золотой футляръ для жезла св. Петра,

хранящийся въ соборной ризницѣ, въ Лимбургѣ на Лаифъ. Къ концу разсматриваемаго нами времени относится хранящаяся теперь въ музеѣ Клюни, въ Парижѣ, золотая передняя доска алтаря (см. табл. 12), подаренная Генрихомъ II базельскому собору. Поверхность рельефа подраздѣлена пятью арками на колоннахъ; въ средней аркѣ изображенъ Спаситель, въ другихъ— св. Бенедиктъ и три архангела, Михаилъ, Гавриилъ и Рафаилъ; свободное пространство заполнено античными завитками. „Смѣсь грубости и византийской утонченности столь же характерна въ этомъ произведеніи—говорить Шназе, какъ и латинская надпись со вставленными въ нее греческими словами.“

Во времена Генриха II жилъ также епископъ Бернвардъ Гильдесгеймскій (993—1022), художникъ, дѣятельность котораго вращалась еще въ рамкахъ тогдашняго направленія искусства. Нѣтъ надобности предполагать, что связанныя съ именемъ Бернварда произведенія сработаны имъ самимъ, тѣмъ болѣе, что даже надпись „fecit“ въ эту эпоху нерѣдко указывала, что данная вещь выполнена по заказу и подъ наблюдениемъ извѣстнаго лица, но не имъ собственноручно. (Очень извѣстенъ золотой крестъ Бернварда, въ гильдесгеймской церкви св. Маріи Магдалины, каждый изъ четырехъ концовъ котораго заканчивается болѣе широкимъ квадратомъ. Изъ литейной мастерской Бернварда вышелъ, судя по надписи, хранящийся въ той же церкви бронзовый подсвѣчникъ, орнаментированный плетеніемъ и вообще изящными, хотя, въ отдѣльности, и грубыми фигурами. Этотъ подсвѣчникъ приводитъ насъ къ разсмотрѣнію монументальныхъ бронзовыхъ издѣлій, служащихъ главными памятниками не только школы Бернварда, но и всей сѣверной пластики разсматриваемой эпохи. Со времени Карла Великаго, по приказанію котораго, какъ мы уже видѣли (см. выше, стр. 125), были изготовлены литыя бронзовые двери и балюстрады амбюръ ахенскаго собора, литье изъ бронзы постоянно употреблялось въ Германіи для простыхъ издѣлій, но только въ концѣ оттоновской эпохи стали примѣнять его при исполненіи настоящихъ художественныхъ работъ. Въ Гильдесгеймѣ отлиты бронзовые двери тамошняго собора и бронзовая колонна, нынѣ снова поставленная въ его правомъ поперечномъ нефѣ. Основной характеръ этихъ обоихъ произведеній—еще вполне античный, а именно римскій. Идею дверей гильдесгеймскаго собора (см. табл. 13) viuшили Бернварду, по всей вѣроятности, знаменитыя деревянныя двери церкви св. Сабины, въ Римѣ (см. выше, стр. 69), которыя, однако, подраздѣлены болѣе изящно. Восемь рельефовъ лѣвой створки гильдесгеймскихъ дверей изображаютъ, въ направленіи сверху внизъ, событія ветхозавѣтной исторіи, начиная Сотвореніемъ человека и кончая Убіеніемъ Авеля. На восьми рельефахъ правой створки представлены восемь главныхъ новозавѣтныхъ событій, начиная Благовѣщеніемъ и кончая Вознесеніемъ Господнимъ; эти сцены расположены въ обратномъ порядкѣ, снизу вверхъ. Въ этихъ рельефахъ, при плохомъ вообще пониманіи формъ художни-

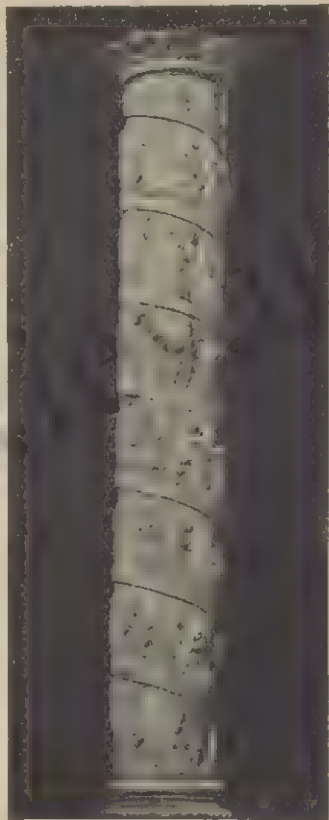


Исторія искусства. II

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб

Табл. 13. Бронзовыя двери гильдесгеймскаго собора.
Съ фотографіи І. Нёринга, въ Любекѣ.

комъ, много разнообразія и свободы. Головы то слишкомъ велики, то слишкомъ малы, бедра или черезчуръ тонки, или излишне массивны; носы почти вездѣ грубые и толстые, глаза большіе, на-выкатѣ. Нигдѣ не замѣчается преобладанія схемы, канона. Гривы львиныхъ головъ, держащихъ въ зубахъ кольца, стилизованы въ архангелскомъ родѣ, тогда какъ волосы человѣческихъ фигуръ трактованы со свободой, свойственной поздне-римской Technikъ. Самый стиль рельефовъ не выдержанъ; высокія и низкія мѣста чередуются произвольно. При всемъ томъ, сюжеты скомпонованы вполне ясно, а тѣлодвиженія разнообразны и жизненны. Это — искусство, въ основѣ котораго лежитъ великое прошлое, но которое съ чисто-юношеской смѣлостью распоряжается потускнѣвшими традиціями этого прошлаго. Стоящая теперь въ гильдесгеймскомъ соборѣ колонна Бернварда (см. рис. на этой стр.) отлитая въ 1022 г., въ отношеніи своего общаго замысла приближается къ римской колоннѣ Траяна, служившей для нея образцомъ. Она обвита сверху донизу спиральной лентой рельефовъ, на которой въ непрерывной последовательности изображены, начиная съ низа, событія изъ земной жизни Христа, отъ Крещенія до Входа во Іерусалимъ. Капитель — болѣе поздняго времени. Въ противоположность стилю гильдесгеймскихъ воротъ, здѣсь въ Technikъ рельефа и въ формахъ фигуръ ясно выказывается тяготѣніе къ античности. Вообще эти художественные памятники, несмотря на свѣжесть новыхъ стремленій, проявляющихся въ воротахъ гильдесгеймскаго собора, принадлежать еще традиціонному направленію, соединяющему каролингскую и оттоновскую эпохи одну съ другою.



Колонна Бернварда, въ гильдесгеймскомъ соборѣ. Сл. Фотографія Л. Пердлага, въ Любекѣ

Интересы искусства были близки свѣтскимъ и духовнымъ властителямъ, возрастившимъ каролингско-оттоновское искусство; но это искусство, которое поощряли и воздвигали почти исключительно духовныя лица, было въ болѣйшей степени продуктомъ религіозныхъ, чѣмъ художественныхъ стремленій. Художники-христиане еще не были достаточно зрѣлы для того, чтобы творить ради самого искусства. Портреты императоровъ на посвященныхъ листахъ рукописей являлись лишь данью обязательнаго уваженія со стороны монаховъ-художниковъ къ высокопоставленнымъ заказчикамъ. Символическія фигуры представляли собою непривольныя припоминанія поздняго римско-эллинистическаго искусства.

Фигуры, взятая изъ повседневной жизни, появлялись, самое большее, въ качествѣ декоративныхъ аксессуаровъ. Искусство изображать ландшафтъ все болѣе и болѣе падало. Обогатился только циклъ христіанскихъ сюжетовъ. Изъ композицій Христа во славѣ постепенно возникла композиція Страшнаго Суда. Съ расширеніемъ старыхъ библейскихъ темъ и привлеченіемъ новыхъ, указываемыхъ проповѣдями, умножались и имѣнялись библейскія изображенія, украшавшія стѣны церквей, полныя („Евангеларіи“) и сокращенныя рукописи Евангелій („Евангелистаріи“). „Большая каролингская Библия въ картинахъ“ — какъ называетъ Краусъ весь сложившійся къ тому времени циклъ композицій (рѣдко, конечно, встрѣчающійся полностью) — состояла уже изъ сотни изображеній. Если бы вѣка, о которыхъ идетъ рѣчь, не создали ничего другого, кромѣ картинъ Страшнаго Суда, и тогда имъ слѣдовало бы поставить въ заслугу это важное художественно-историческое приобритеніе.

Всѣ означенныя повизны относились, однако, единственно только къ содержанію. Со стороны выполненія, много-много, если живописцамъ и скульпторамъ этой эпохи обыкновенно, хотя и не всегда, удавалось, держась старыхъ изображеній и мотивовъ, подражавшихъ восточнымъ или западнымъ древне-христіанскимъ образцамъ, обрабатывать вновь являвшіеся библейскіе сюжеты въ стилѣ традиціонныхъ композицій. Впрочемъ, великое древнее искусство странъ Средиземнаго Моря такъ подавляло воображеніе юныхъ германскихъ народовъ, что они не могли находить въ собственномъ языкѣ формъ новый способъ выраженія. Ихъ задачей было, главнымъ образомъ, набить руку и глазъ на готовыхъ художественныхъ формулахъ. Но ихъ ближайшіе образцы уже не имѣли такихъ художественныхъ достоинствъ, которыя могли бы поднять ничтожное знаніе человѣческой фигуры и ея движеній на высоту дѣйствительнаго пониманія искусства и природы; кромѣ того, всеміросовершенство той эпохи стояло столь далеко отъ природы, что художники не осмѣливались брать за образецъ ее самое, мать всѣхъ искусствъ. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что каролингское искусство не создало, за исключеніемъ нѣсколькихъ памятниковъ зодчества, нѣкоторыхъ золотыхъ издѣлій и чисто-орнаментальныхъ мотивовъ книжной живописи, ничего такого, что могло бы, въ свою очередь, слѣлаться исходнымъ пунктомъ для послѣдующаго развитія искусства. Само оно можетъ быть названо преимущественно искусствомъ пережитковъ; языкъ формъ и красокъ этого искусства, несмотря на богатство и глубокую одухотворенность его содержанія и часто на большую эффектность, былъ лишь варварскимъ лепетомъ въ сравненіи съ прекраснымъ, безвозвратно утраченнымъ прошлымъ, чуждымъ германскому Сѣверу по своей національной основѣ. Новые, свѣжіе элементы стили, смутно проявляющіеся въ нѣкоторыхъ полубезсознательныхъ особенностяхъ, долгое время едва примѣтны. Только въ самомъ концѣ оттоновской эпохи они начинаютъ встрѣчаться чаще и становятся болѣе явственными.

Третья книга.

Христианское искусство зрѣлаго средневѣковья (приблизительно 1050-1250 гг.)

I. Вторая эпоха расцвѣта средне-византійскаго искусства и его отпрыски на Востокѣ.

1. Введение. — Искусство Византійской имперіи (приблизительно 1050—1250 гг.).

Зарожденіе, зрѣлость и смерть—такова судьба веѣхъ отдѣльныхъ явленій, какъ въ естественной исторіи, такъ и въ исторіи искусства. Рядомъ съ постепеннымъ подъемомъ идетъ постепенный упадокъ. Развитие совершается вообще такъ медленно, что переходы едва замѣтны. Отсюда явствуетъ, что и границы между раннимъ и зрѣлымъ, какъ и между зрѣлымъ и позднимъ средневѣковьемъ, установлены исключительно потребностью науки расчленять ея матеріалъ. Однако, принимая 1050 и 1250 годы за приблизительныя границы зрѣлаго средневѣковья, мы основываемся не только на художественно-историческихъ, но и на культурно-историческихъ соображеніяхъ. На самомъ дѣлѣ, на Западѣ, только къ половинѣ XI-го столѣтія христіанство приобрѣло такую власть надъ умами, что христіанскіе іерархи могли противопоставить грубому кулачному праву „Божій миръ“; только около половины XI столѣтія (1054 г.) совершилось окончательное отдѣленіе греческой церкви отъ римской, и какъ разъ въ эту же пору (1057 г.) въ Константинополѣ произошли перемѣна династіи, съ которой началась вторая цвѣтущая эпоха средне-византійскаго искусства. Весь этотъ періодъ можно также назвать вѣкомъ крестовыхъ походовъ, причины которыхъ, притѣсненія турками-сельджуками палестинскихъ христіанъ, восходятъ къ половинѣ XI-го столѣтія, тогда какъ концомъ ихъ можно считать плѣненіе войска Людовика Святого въ Египтъ (1250 г.). Крестовые походы привели христіанскій Западъ въ тѣсное соприкосновеніе съ христіанскимъ Востокомъ. Визан-

тійская имперія, въ противоположность Западу, обуреваемому смутными стремленіями къ новизнѣ, продолжавшая питаться духовными и художественными преданіями эллинистической древности, вначалѣ принимала скорѣе пассивное, чѣмъ активное участіе въ великомъ народномъ движеніи крестовыхъ походовъ; но вскорѣ и она, благодаря своему географическому положенію, была втянута въ водоворотъ событій, поглотившій потомъ на цѣлое столѣтіе ея политическую самостоятельность. Завоеваніе и разграбленіе Константинополя крестоносцами (1204) и оскораніе на берегахъ Босфора латинской имперіи обуславливали собою внезапный и преждевременный конецъ второй эпохи расцвѣта византійскаго искусства. Этотъ средний періодъ византійскаго искусства, искусства времени Комненовъ, характеризуется наибольшей схематизаціей формъ, но также и высокимъ техническимъ мастерствомъ и изяществомъ. Искусство Комненовъ — византійское искусство въ томъ видѣ, въ какомъ оно, со всѣми своими слабыми сторонами, запечатлѣлось въ памяти потомства, но это также и то византійское искусство, которое оказало сильное вліяніе на многія западныя страны.

Византійское зодчество, исторія котораго, со времени появленія труда Шуазы, обогатилась многочисленными монографіями французскихъ и нѣмецкихъ ученыхъ, въ рассматриваемую эпоху свободно и увѣренно распоряжалось участіемъ имѣвшимся матеріаломъ, сложившимся на эллинистическомъ Востокѣ и получившимъ окончательную обработку на берегу Босфора. Изъ двухъ уже извѣстныхъ намъ (см. выше, стр. 84) основныхъ типовъ ранне-византійской церковной архитектуры, болѣе древній, представленный церквами монастыря св. Луки въ Фокидѣ и монастыря въ Дафинѣ, въ которомъ боковое давленіе главнаго купола передавалось при помощи сильной системы внутреннихъ контрфорсовъ, восьми опорнымъ пунктамъ, все еще употреблялся мѣстами, правда, съ различными измѣненіями, тогда какъ болѣе поздній типъ, нашедшій себѣ выраженіе въ константинопольской церкви Θεοτοκοςъ и пользовавшийся для поддержки средняго купола только четырьмя стройными подпорами и сферическими пандантивами, получалъ теперь все большее и большее примѣненіе.

Первый, болѣе массивный стиль удержался въ провинціи дольше, чѣмъ въ столицѣ. Къ нему относятся, главнымъ образомъ, нѣкоторыя церкви собственной Греціи, напр. церкви св. Софіи въ Монамвасинѣ и въ Христіану, первая на юго-востокѣ, вторая на западѣ Пелопоннесскаго полуострова. Къ числу церквей типа Θεοτοκοςъ принадлежатъ нѣкоторые храмы Константинополя, обращенные въ мечети, какъ напр. пещерная церковь Μονή-της-Χοραςъ (теперь мечеть Кахріа-Джами) и прелестная, состоящая собственно изъ двухъ небольшихъ четырехъколонныхъ церквей съ перекрытымъ двумя куполами промежуточнымъ помѣщеніемъ, церковь Παντοκρατορα (Цейрекъ-Кинсид-Джами), оба главныя помѣщенія которой могутъ служить образцами церквей типа Θεοτοκοςъ. Этотъ типъ

въ XII-мъ столѣтіи распространился также и въ собственной Греціи, о чемъ свидѣлствуютъ двѣ изящныя церкви близъ Навплии — Неа-Мони и Мербака. Накопецъ, если мы заглянемъ на Аѳонскую гору, то найдемъ на ней двѣ церкви, построенныя, повидимому, раньше 1300 г., а именно своеобразную безкупольную церковь Протатонъ, въ Каріэсѣ, и церковь въ Ватопедѣ, планъ которой, усвоенный затѣмъ всѣми позднѣйшими аѳонскими церквами, расширенъ двумя полукруглыми нишами на сѣверной и на южной сторонахъ подкупольнаго четырехугольника, такъ что въ ея общемъ планѣ есть сходство съ листомъ клевера. Но особенно характерны для вышности этихъ небольшихъ, болѣе изящныхъ, чѣмъ величественныхъ церквей высокіе барабаны съ арочными окнами между куполами и крышами, красиво и живописно расчлененные снаружи. Внутренность всѣхъ византійскихъ церквей попрежнему украшали роскошныя мозаики, блиставшія своимъ золотомъ и мягкими тонами красокъ.

Главными памятниками средне-византійской мозаичной живописи, техника которой отличалась особенной мелкостью стеклянныхъ кубиковъ, должно признать обширныя изображенія въ главной церкви монастыря св. Луки, въ Сиридѣ, и въ церкви дафнійскаго монастыря эти мозаики, исполненныя позже построенія самихъ церквей (см. стр. 84), несомнѣнно принадлежатъ времени Комненовъ, вѣроятно, началу XII-го столѣтія. Въ обѣихъ церквахъ, въ раковинѣ главной абсиды изображена Богоматерь, со средины купола взираетъ внизъ Христосъ-Пантократоръ, на четырехъ парусахъ представлены событія юности Спасителя, всѣ стѣны покрыты многочисленными композиціями на библейскіе сюжеты и образами святыхъ. При ближайшемъ разсмотрѣніи, въ мозаикахъ Дафин можно однако замѣтить немало отличій отъ мозаикъ монастыря св. Луки — отличій, имѣющихъ значеніе дальнѣйшаго развитія. Въ срединѣ купола отсутствуютъ ангелы, окружающіе Пантократора въ мозаикѣ монастыря св. Луки и въ другихъ церквахъ; на парусахъ, Срѣтеніе Господне замѣнено Преображеніемъ. Много новаго въ распредѣленіи мозаикъ по остальнымъ частямъ храма. Здѣсь впервые появляется картина Успенія Богородицы на томъ мѣстѣ, которое потомъ всегда отводила ей позднѣйшая византійская церковная живопись, а именно на внутренней, западной стѣнѣ церкви (не считая нартекса). Языкъ формъ въ мозаикахъ Дафин много живѣе, чѣмъ въ церкви св. Луки. Въ обѣихъ церквахъ Христосъ, пригвожденный ко кресту четырьмя гвоздями, склоняетъ голову вправо; Его очи еще отверсты, но на дафнійской мозаикѣ Его руки изображены, съ большой наблюдательностью, вытянувшимися подъ тяжестью тѣла. Въ композиціи „Сшествіе Христа во адъ“ (замѣнившей собою въ византійской иконографіи „Воскресеніе“), въ дафнійской церкви, Спаситель, попирая ногами сатану, быстро направляется къ Адаму и поднимаетъ его лѣвой рукой (см. рис. на стр. 162), тогда какъ въ той же

композиціи, въ церкви св. Луки, Онъ влечетъ Адама за собою, полу-отвернувшись отъ него.

Въ мозаикахъ Дафни пропорціи тѣла вообще правильны; черпые контуры нерѣдко какъ-бы пропадаютъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ встрѣчаются рѣзко контрастирующіе между собою тона; колоритъ свѣтлѣе, разнообразнѣе и жизненнѣе, чѣмъ въ церкви св. Луки. Однако, при всей роскоши и эффектности мозаикъ Дафни, онѣ уже очень далеки отъ свободы, которая была свойственна византійскому искусству въ началѣ македонской эпохи.



„Сшествіе Христа во адъ“, мозаика монастыря Дафни. По Ж. Миллѣ.

изъ лиственныхъ вѣнковъ. Отъ всей совокупности этихъ мозаикъ вѣетъ западнымъ духомъ.

Нѣкоторые изъ произведеній станковой живописи, сохранившихся въ аеонскихъ монастыряхъ и въ западныхъ коллекціяхъ и нѣкогда украшавшихъ стѣны греческихъ церквей, восходятъ, быть можетъ, къ XII-му столѣтію. Легче, чѣмъ эти произведенія поддаются опредѣленію современныя имъ византійскія миниатюры.

Различнаго рода книги духовнаго содержанія, бывшія въ ходу въ предшествующую эпоху (см. выше, стр. 88), представляли собою и теперь арену художественной дѣятельности миниатюристовъ. Но отдѣльные сюжеты приняли уже типичную форму, въ которую они и продолжали облекаться въ поздѣйшихъ византійскихъ мозаикахъ и миниатюрахъ. Золотые фоны стали единственно употребительными. Роскошные орна-

Если чисто-византійскія произведенія этого рода служили образцами для византійскаго искусства Италіи, то, съ другой стороны, мозаики, исполненныя греческими мастерами въ Святой Землѣ во время крестовыхъ походовъ, обнаруживаютъ обратное вліяніе западнаго искусства, особенно ясно выказывающееся въ остаткахъ мозаикъ 1169 г. въ церкви Рождества Христова (см. выше, стр. 26), въ Вифлеемѣ. Здѣсь были изображены родословіе Христа (погрудныя изображенія Его предковъ) и церковные соборы (изображенія церковныхъ зданій). Между окнами продольнаго корпуса изображены колоссальныя фигуры ангеловъ; какъ верхнія, такъ и нижнія стѣнные картины были опоясаны фризами

менты, составленные изъ схематизированныхъ античныхъ элементовъ и новыхъ, цвѣточныхъ узоровъ, часто родственныхъ арабо-персидскимъ, заполняли собою болѣе широкія, чѣмъ прежде, поля рукописей. Въ инициалахъ, никогда не достигавшихъ такихъ размѣровъ, какъ на Западѣ, на ряду съ отяжелѣвшими листовными мотивами преобладали граціозные орнаменты, составленные изъ животныхъ и человѣческихъ формъ. Человѣческія фигуры сильно вытягивались въ длину, движенія теряли живость и дѣлались принужденными; иногда и одежды изображались тяжело, безъ складокъ, или съ тугими, негнушимися складками; лицамъ придавались безжизненные, сморщенные, старческія черты, характеристичныя для поздне-византійской миниатюры. Въ срединѣ XI-го столѣтія, колоритъ часто еще свѣтлѣе и яснѣе; въ немъ розовый и лазоревый тона прекрасно гармонируютъ съ золотомъ; но въ теченіи XII-го столѣтія краски становятся болѣе темными и тусклыми. Для моделировки тѣла, вмѣсто зеленоватыхъ тѣней, употребляются оливковыя и коричневые. При всемъ томъ, многія лицевыя рукописи эпохи Комненовъ—настоящіе шедевры.

Въ области иллюстрированія Псалтирей, въ выполненныхъ перомъ миниатюрахъ „народнаго“ стиля (см. выше, стр. 89), разница между формами македонской эпохи и комненовской уже обнаружится, коль скоро мы сравнимъ, по воспроизведеніямъ Тиккалена, фигуры Хлудовской Псалтири (см. стр. 89) съ длинными, окоченѣлыми, малоголовыми фигурами Псалтири Британскаго музея (Add. № 19,352), написанной въ 1066 г. Подобныя формы можно видѣть напр. въ миниатюрѣ, изображающей Распятіе (см. рис. на этой стр.). Къ наиболѣе извѣстнымъ памятникамъ комненовской придворной живописи принадлежатъ хранящіеся въ Парижской Національной библіотекѣ Гомилін Іоанна Златоуста (№ 79 Coislin), написанныя для императора Никифора Вотоніата (1078 — 1081), съ безформенными фигурами, тугими складками одеждъ и лишенными выраженія лицами, тогда какъ Мартирологъ Британскаго музея (№ 11,870), XII-го столѣтія, отличается, помимо своихъ тощихъ фигуръ и жестокихъ драпировокъ, еще темнымъ колоритомъ, свойственнымъ этому регрессировавшему вѣку.



„Распятіе“, мин. автора византійской Псалтири, въ Британск. м. муз., въ Лондонѣ
По И. И. Тиккалену

Главными произведеніями прикладной живописи и въ это время были византійскія шелковыя вышивки. Къ переходному времени

отъ конца XI-го къ началу XII-го столѣтія относится хранящаяся въ ризницѣ римскаго собора св. Петра великолѣпная одежда, ошибочно называемая „далматикой Карла Великаго“. На ея передней сторонѣ изображенъ, въ благородныхъ формахъ, Спаситель, сидящій на радугѣ. Вышитыя золотомъ и серебромъ изображенія эффектно выдѣляются на голубомъ шелковомъ фонѣ.

Такія же формы, какъ и въ миниатюрахъ, но, быть можетъ, большее, въ своемъ родѣ, совершенство техники мы находимъ въ лучшихъ произведеніяхъ рельефной пластики эпохи Комненовъ. Среди нихъ важнѣйшую роль играютъ попрежнему издѣлья изъ слоновой кости. Какъ длинны фигуры, размѣрены тѣлодвиженія, тяжелы одежды на прекрасной пластинкѣ Парижскаго Кабинета медалей, изображающей стоящаго на возвышеніи и благословляющаго Спасителя, между императоромъ Романомъ-Діогеномъ (1068 — 1071) и его женой! Какъ натянуты позы и экспрессія полуфигуръ Спасителя, Богоматери и святыхъ на костяной крышкѣ византійскаго деревяннаго ларца, принадлежащаго XII-му вѣку и хранящагося во Флорентійскомъ Національномъ музеѣ! Всевѣдомою славою пользовались еще и въ то время византійскія литыя бронзовыя издѣлья, какъ о томъ свидѣлствуютъ нѣкоторые бронзовыя двери итальянскихъ церквей, константинопольское происхожденіе которыхъ удостовѣрено документами или надписями. Ихъ фигурныя украшенія, болѣею частью походятъ по своей Technikѣ на нѣлчи: вѣзаный рисунокъ выложенъ золотыми и серебряными проволочками; руки, головы и ноги образованы пластинками благороднаго металла и отчасти эмалированы. Четыре большія панно срединхъ дверей собора въ Амальфи (1066), двери церкви Сантъ-Анджело, у подножія Монте-Гаргано (1076), а также двери соборовъ въ Троѣ, Атрани (1087) и Салерно (1099),—великолѣпные образцы этой византійской техники. Въ Римѣ, лучшимъ произведеніемъ въ этомъ родѣ были двери старой базилики Сантъ-Паоло-фуори-ле-мура, изготовленные въ Константинополѣ Ставракіемъ въ 1070 г. и украшенные изображеніями 54-хъ сценъ. Ихъ остатки хранятся въ ризницѣ этой базилики. И здѣсь вытянутость фигуръ въ длину характерна для конца XI-го столѣтія.

Среди византійскихъ произведеній золотыхъ дѣлъ мастерства, къ этой эпохѣ можетъ быть съ полною достовѣрностью отнесена „корона св. Стефана“, въ Будапештскомъ Національномъ музеѣ. Она украшена портретами императора изъ дома Комненовъ, Михаила Дуки (1071 — 1078), и его брата, Константина; помѣщенные на ней, кромѣ того, образа Спасителя, архангеловъ и святыхъ выполнены въ выточенномъ византійскомъ стилѣ разсматриваемаго времени.

Византійское искусство при династии Комненовъ, несмотря на свой упадокъ въ XII столѣтіи, все еще было искусствомъ національнымъ, новогреческимъ; по выработанности техники и пониманію формъ, оно все еще стояло на болѣе высокой ступени, чѣмъ современное ему западное

искусство; но самостоятельные порывы къ новизнѣ, которыми отличалось это послѣднее, конечно, больше говорить къ нашему сердцу. Византійское, искусство, хотя и не подчинило своему вліянію всѣ художественныя области, однако оставалось руководителемъ европейскаго искусства, въ особенности сѣверо-восточнаго, но также и итальянскаго, по крайней мѣрѣ въ Нижней Италіи, Сициліи и Венеціи, гдѣ, какъ мы увидимъ, еще въ цѣломъ рядѣ священныхъ очаговъ пылало его пламя.

2. Русское искусство съ 1000 по 1250 г.

Во время крещенія Руси Владиміромъ Святѣмъ (988), сѣверной столицей ея былъ Новгородъ, южной — Кіевъ.

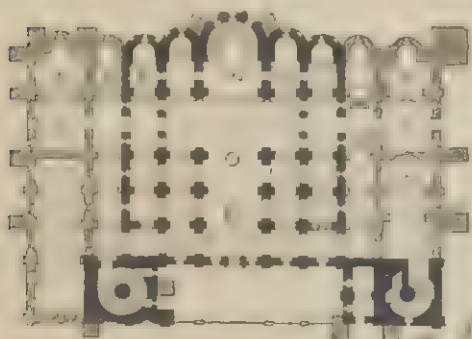
Первыя русскія церкви, какъ и вообще всѣ древне-русскія постройки, были деревянныя. Даже Десятинная церковь въ Кіевѣ, сооруженная Владиміромъ I въ 989—996 г. и предназначавшаяся быть его усыпальницей, по изслѣдованіямъ русскихъ археологовъ, въ существенныхъ своихъ частяхъ была построена изъ дерева. вмѣстѣ съ греческими священниками и монахами приходили на Русь греческіе и—какъ есть основаніе предполагать—армянскіе живописцы и зодчіе; эти послѣдніе вводили въ странѣ, со второй четверти XI-го столѣтія, каменную архитектуру. Вслѣдствіе этого, русское искусство, до самаго монгольскаго завоеванія въ срединѣ XIII-го столѣтія, собственно говоря, оставалось вѣтвью византійскаго, хотя и отличалось отъ него многими особенностями; однако въ послѣднее время ученые склонны приписывать армянскимъ образцамъ еще большую роль въ дѣлѣ возникновенія русскаго зодчества, чѣмъ византійскимъ въ тѣсномъ смыслѣ слова.

Нашему знакомству съ русскимъ искусствомъ, очень мало расширенному книгой о немъ Віоле-ле-Дюка, существенно способствовали сочиненіе Новицкаго и роскошныя изданія Бутовскаго, Айналова и Рѣдина и Сушлова. Имъ мы слѣдуемъ въ своемъ дальнѣйшемъ изложеніи, отчасти основываясь на собственныхъ воспоминаніяхъ о путешествіи въ Россію.

Въ древне-русскомъ искусствѣ первенствующую роль играло зодчество. Самая древняя изъ сохранившихся русскихъ церквей — черниговскій соборъ, хотя въ немъ только нижнія части стѣнъ и столбовъ первоначальной кладки, а именно первой трети XI-го столѣтія. Онъ былъ четырехстолбовой церковью, съ однимъ только куполомъ, покоившимся на высокому барабанѣ, съ однимъ нартексомъ и съ тремя полукруглыми внутри и снаружи абсидами на восточной сторонѣ. Затѣмъ, къ числу древнѣйшихъ русскихъ каменныхъ церквей принадлежатъ Софійскіе соборы въ Кіевѣ (см. рис. на стр. 166) и въ Новгородѣ, изъ которыхъ первый отстроенъ въ 1037 г., а второй—въ 1052 г. Своими первоначальными планами, обвѣсти церкви, съ ихъ тѣсно-поставленными столбами въ широкой главной части зданія передъ подкупольнымъ пространствомъ въ родѣ трансепта, напоминаютъ церковь св. Никодима въ Аѳинахъ (см. выше, стр. 85) и, вмѣстѣ съ тѣмъ, западныя базилики. Каждый изъ пяти нефовъ кіевского и трехъ не-

фовъ новгородскаго соборовъ заканчивается на востокѣ особой абсидой. Оба храма, однако, такъ измѣнены позднѣйшими пристройками, что только небольшая часть ихъ внутренности, крытой всего однимъ плоскимъ куполомъ и оживленной мозаикой и фресковой росписью, еще даетъ нѣкоторое представление о впечатлѣннн нѣсколько мрачной величественности, какое должны были нѣкогда производить эти храмы.

Русскія церкви XII-го столѣтія имѣютъ уже нѣсколько другой характеръ. Новая, основанная въ 1116 г. столица, Владимірѣ на Клязьмѣ, достигла въ то время своего высшаго процвѣтанія. Въ ней, между 1138 и 1161 гг., былъ воздвигнутъ большой соборъ во имя Успенія Богородицы. Онъ былъ еще сходенъ по плану съ новгородскимъ Софійскимъ соборомъ,



Планъ Софійскаго собора, въ Кіевѣ По А. П. Новицкому.

но коробовые своды его нефовъ, даже не маскируемые крышей, на передней сторонѣ образуютъ полукружія, соединенныя высокими тонкими полуколонками въ глухія аркады. Подобная архитектура изобрѣтена, вѣроятно, ломбардскими зодчими, которые въ то время были перѣдко призываемы въ Россію. Къ нимъ примкнула русская архитектурная школа, памятниками которой являются построенныя въ 1176 г. церковь суздальскаго монастыря и знаменитый Дмитріевскій соборъ во Владимірѣ (1194—1195), реставрированный въ XIX-мъ столѣтіи въ своемъ прежнемъ стилѣ. Его южный, сѣверный и западный фасады расчленены высокими глухими аркадами. Вверху фасады заканчиваются, вмѣсто вѣнчающаго карниза, тремя полукруглыми фронтонами. Нижній ярусъ зданія отдѣленъ отъ верхняго опоясывающимъ всю церковь аркатурнымъ фризомъ, полуколонки котораго подперты снизу кронштейнами. Детали этого собора родственны скорѣе западно-романскому, чѣмъ византійскому стилю.

Еще въ бѣльшей степени это видно въ другихъ постройкахъ приблизительно того же времени, напр. въ часовнѣ Боголюбова монастыря, близъ Владиміра, по наружности совсѣмъ „романской“, и въ расположенной недалеко оттуда, на р. Нерли, церкви Покрова Пресвятой Богородицы—церкви, порталъ которой въ видѣ полуциркульной арки надъ коринтскими колоннами, украшенъ рядами своеобразно стилизованныхъ акаеовыхъ листьевъ. Дальше къ западу, церковь Спасо-Мирожскаго монастыря во Псковѣ, какъ и простой, снабженный тремя полукруглыми абсидами четырехстолбный черниговскій соборъ, имѣетъ на каждой сторонѣ по сильно выступающему впередъ трехугольному фронтону, напоминая чрезъ то нѣкоторые армянскіе храмы (см. выше, стр. 95). Татарское владычество, установившееся въ срединѣ XIII-го столѣтія, внесло послѣ того въ рус-

скую архитектуру много чужеземныхъ мотивовъ, на основѣ которыхъ развилось національное русское искусство.

Древне-русская живопись — совершенно византийская, и ея памятники — произведенія рукъ греческихъ мастеровъ. Вслѣдствіе этого, въ украшеніи ея внутренности русскихъ церквей главную роль играетъ мозаика, а фресковая живопись занимаетъ второстепенное мѣсто. Мозаики съ золотыми фонами преобладаютъ и въ Кіево-Софійскомъ соборѣ, стѣнные изображенія котораго, отчасти сохранившіяся, тѣсно примыкаютъ къ цикламъ мозаикъ византийскихъ церквей: въ средней абсидѣ представлена Богоматерь-Заступница (т. н. Богоматерь „Нерушимая Стѣна“) съ воздѣтыми руками; въ среднемъ кругѣ главнаго купола сіяетъ погрудное изображеніе Христа-Вседержителя, окруженнаго четырьмя архангелами; на сцены Страстей Господнихъ на коробовыхъ сводахъ исполнены аль-фреско. Языкъ формъ здѣсь живо напоминаетъ поздне-македонское искусство Византіи. Колоритъ — свѣтлѣе въ изображеніяхъ святыхъ и болѣе темнѣе въ библейскихъ композиціяхъ; тѣни — еще коричневыя. Какъ въ мозаикахъ Дафни, верхнія одежды изображены болѣе темными, чѣмъ исподнія. Особенно любопытны фрески бытового содержанія на стѣнахъ лѣстницъ, ведущихъ на хоры, и изображающія византийскую придворную жизнь, празднества, цирковыя ристанія, охоту. Сцена охоты на бѣлку воспроизводитъ — въ чемъ мы согласны съ О. Вульфомъ — эпизодъ русской народной жизни.

Въ XII столѣтіи отражается и въ Россіи переменѣна, происшедшая въ византийскомъ пониманіи формъ. Въ мозаикѣ церкви Михайловскаго монастыря, въ Кіевѣ, построенной въ 1108 г., гдѣ изображенъ Христосъ, причащающій апостоловъ на Тайной Вечери, мы встрѣчаемъ тѣ же вытянутыя въ длину, малоголовые фигуры, которыя обычны во всемъ восточномъ искусствѣ этой эпохи. Но во фрескахъ Кирилловскаго монастыря, въ Кіевѣ, основаннаго въ 1140 г., въ движеніяхъ фигуръ и въ чертахъ лицъ мѣстами выказываются болѣе грубыя славянскія особенности, отъ которыхъ не свободны и фрески Георгіевской церкви въ Старой Ладогѣ.

Станковая живопись играла на Руси важную роль уже въ силу значенія, какое имѣетъ въ православной религіи почитаніе иконъ. Чѣмъ древнѣе русскія иконы этой эпохи и чѣмъ ближе онѣ къ византийскимъ оригиналамъ, тѣмъ выше онѣ въ художественномъ отношеніи. Образъ Владимірской Божіей Матери въ московскомъ Успенскомъ соборѣ считается однимъ изъ древнѣйшихъ и лучшихъ. Золотые фоны и свойственныя поздне-византийскому искусству неподвижныя, оцѣпенѣлыя позы фигуръ, нерѣдко еще облеченныхъ въ настоящія золотыя ризы, остаются удѣломъ русской иконописи.

Миниатюрная живопись вначалѣ культивировалась въ русскихъ монастыряхъ также одними греческими монахами, но вскорѣ присоединились къ нимъ и русскіе каллиграфы. Самой древней, дѣйствительно

русской, иллюстрированной рукописью считается Остромирово Евангеліе 1057 года, хранящееся въ Императорской Публичной Библіотекѣ, въ С.-Петербургѣ. Его миниатюры съ фигурами, несмотря на то, что въ лицахъ нѣкоторыхъ изъ нихъ ясно выраженъ славянской типъ (напр. изображеніе евангелиста Марка), вообще имѣютъ еще византийскій характеръ. Изрѣдка встрѣчаются инициалы, составленные изъ лиственныхъ, цвѣточныхъ и животныхъ мотивовъ и выполненные въ смѣшанномъ сѣверовизантийскомъ стилѣ; нерѣдко они усажены животными или женскими головками въ видѣ масокъ. Орнаментированные инициалы и заставки русскихъ рукописей, образованные изъ сплетенныхъ цвѣточныхъ и животныхъ формъ и ярко раскрашенные (красный и синій цвѣта преобладаютъ), до середины XIII-го столѣтія сохраняютъ свой причудливый характеръ, отличный отъ характера орнаментаціи византийскихъ рукописей.

О древне-русской пластикѣ можно сказать лишь немногое. Знаменитыя „Корсунскія врата“ въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ — нѣмецкое произведеніе XII-го столѣтія; западно-романскій стиль съ примѣсью славянскихъ элементовъ виденъ также въ скульптурныхъ украшеніяхъ („прилѣпахъ“) Дмитріевского собора, во Владимірѣ, и церкви Pokрова на Нерли. Чрезвычайно любопытенъ одинъ изъ рельефовъ владимірскаго собора св. Дмитрія, изображающій Восхожденіе на небо Александра Великаго на колесницѣ, запряженной грифами; сравненіе этого рельефа съ подобнымъ изображеніемъ въ венеціанскомъ соборѣ св. Марка, послужившимъ для него образцомъ, наглядно показываетъ, какъ изысканныя корректно-византийскія формы становились подъ руками русскихъ мастеровъ грубыми и тяжелыми.

3. Армяно-грузинское искусство зрѣлаго средневѣковья.

Армяно-грузинское искусство (см. выше, стр. 95) съ конца XI-го столѣтія во многихъ отношеніяхъ подпало турецко-арабскому вліянію; однако основная форма храма, какъ свидѣтельствуетъ о томъ небольшая церковь Сурбъ-Григоръ, въ Ани, 1215 г., оставалась старой. Какой радужный пріемъ оказывался теперь арабскимъ орнаментамъ, видно по куфической надписи (см. т. I, стр. 759) 1063 года надъ порталомъ одной церкви въ Гелати, въ Грузіи. Впрочемъ, Грузія въ эту пору вернулась отъ армянскихъ архитектурныхъ формъ къ византийскимъ. Въ большой церкви Гелатскаго монастыря (1089—1126) мы находимъ три восточныя абсиды, внутри полукруглыя, снаружи многогранныя, какъ въ чисто-византийскихъ церквахъ; къ армянской орнаментикѣ, получившей въ Грузіи особенно пышное развитіе, теперь снова примѣшиваются, на ряду съ турецко-арабскими мотивами, чисто-византийскіе растительные завитки.

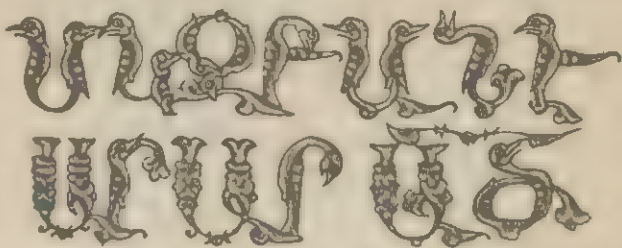
Для изученія армянской живописи почти единственнымъ матеріаломъ въ настоящее время служатъ иллюстрированныя рукописи, въ которыхъ теперь даже настоящія фигурныя изображенія, оставаясь въ сущности византийскими, все болѣе и болѣе принимаютъ ар-

мянскій отпечатокъ. Уже въ таблицахъ канонѣв армянскаго Евангелія въ библиотекѣ монастыря Санъ-Ладзаро, близъ Венеціи, рукописи 1193 г., на ряду съ полуциркульными арками встрѣчаются трехчетвертныя арки, капители и базы колоннъ принимаютъ армянскую шарообразную форму, а въ рѣзкихъ особенностяхъ цвѣтнаго орнамента выказывается персидское вліяніе.

Начиная съ XIII-го столѣтія, возникаетъ настоящая армянская миниатюрная живопись, стиль которой сохраняется почти безъ измѣненій вплоть до XVII-го столѣтія. Собственно библейскія композиціи и здѣсь суть копіи византійскихъ оригиналовъ, съ ничтожными прибавками.

Наоборотъ, свѣтскіе сюжеты чаще всего имѣютъ азіатскій характеръ. Орнаментика послѣдовательно развивается дальше, исходя изъ указанныхъ нами выше (стр. 96) началъ. „Птичій“ орнаментъ, въ основѣ своей древне-христіанскій,

становится типичною принадлежностью національнаго армянскаго искусства. Въ инициалахъ Библии 1375 года, хранящейся въ библиотекѣ мекхитаристовъ, въ Вѣнѣ, мы находимъ самыя причудливыя сочетанія птичьихъ и растительныхъ формъ (см. рис. на этой стр.). Поля рукописей украшаются пальметтами со вставленными въ нихъ изображеніями сиреней. Тиккапенъ указываетъ на византійское происхожденіе подобныхъ мотивовъ въ буквѣ Е одной армянской рукописи XV-го столѣтія (см. рис. на этой стр.). Своимъ художественно-историческимъ значеніемъ это національно-армянское искусство обязано элементамъ, внесеннымъ въ него извнѣ; само же оно развило дальше лишь немногое, и тѣмъ менѣе было въ силахъ создать что-либо новое.



Составленная изъ птичьихъ фигуръ буквы армянской Библии 1375 г., въ библиотекѣ мекхитаристовъ, въ Вѣнѣ. По І. Стриговскому.



Инициалъ Е одной изъ византійскихъ рукописей Берлинской Королевской библиотеки (а) и армянской рукописи 1459 г., принадлежащей д-ру Мартину въ Голленигфурѣ (б). По І. І. Тикканену.

II. Искусство Италіи въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (1050—1250).

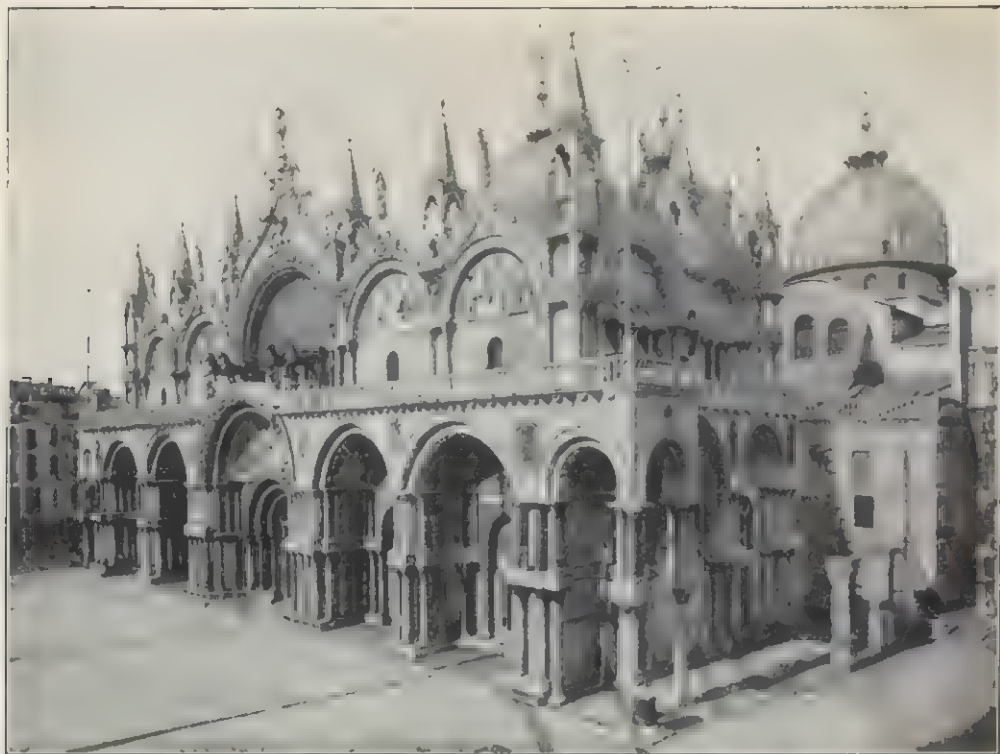
1. Введеніе.—Византійское и византійствующее искусство Венеціи и Нижней Италіи.

Изъ великаго смѣшенія народовъ, происшедшаго на Западѣ въ срединѣ XI столѣтія, побѣдительницей вышла латинская раса, и ея языкъ остался признаннымъ языкомъ римско-католической религіи и западной

науки. Новые народные языки, получившіе названіе „романскихъ“, образовавшіеся чрезъ смѣшеніе латыни съ языкомъ германскихъ завоевателей въ предѣлахъ древне-римской имперіи, сдѣлались первыми выразителями средневѣковой рыцарской поэзіи. Влѣдствіе этого, со второй четверти XIX столѣтія стали нѣсколько поспѣшно называть „романскимъ“ художественный архитектурный стиль разсматриваемой эпохи; мало того, это названіе распространили и на изобразительныя искусства тѣхъ германскихъ странъ, населеніе которыхъ оставалось вѣрно своему родному языку. Однако современные изслѣдователи, во главѣ со Стриговскимъ, начинаютъ снова заниматься вопросомъ: не слѣдуетъ ли признать, что архитектурный стиль, который нѣсколько поколѣній именовало романскимъ, и который раньше назывался просто византійскимъ, дѣйствительно возникъ на Востокъ? Разумѣется, „византійскій вопросъ“, т. е. вопросъ о вліяніи византійскаго искусства на западное, получилъ совсѣмъ другой характеръ съ той поры, какъ родиной такъ называемаго „романскаго“ искусства, искусства преимущественно монастырскаго, были признаны не только Греція, но и болѣе далекій Востокъ, гдѣ впервые появились монастыри. Впрочемъ, мы еще вернемся къ затронутой нами темѣ. Въ отношеніи Италіи, византійскій вопросъ уже а priori рѣшается проще, чѣмъ для Сѣвера, вслѣдствіе того, что обширныя области Италіи, частью лишь незадолго предъ тѣмъ отторгнутыя отъ византійской имперіи, въ теченіе всей разсматриваемой нами эпохи находились, очевидно, въ весьма сильной зависимости отъ христіанскаго Востока. Поэтому будетъ послѣдовательно начать нашъ обзоръ съ искусства именно этихъ областей Италіи—Венеціи на сѣверѣ и норманскаго государства на югѣ Апеннинскаго полуострова и въ Сициліи. Какъ здѣсь, такъ и тамъ, одно существованіе удобныхъ торговыхъ путей на Востокъ указываетъ на оживленныя художественныя сношенія съ нимъ облегчавшіяся для Нижней Италіи, бывшей „Великой Греціи“, благодаря племенному составу ея населенія.

Среди богатыхъ древнихъ приморскихъ и островскихъ городовъ, расположенныхъ въ сѣверо-западномъ углу Адриатическаго моря, первенствующее значеніе съ 811 г. приобрѣла Венеція. Положеніе этого великолѣннаго города среди лагунъ служило защитой его свободы. Предпримчивость гражданъ Венеціи наполняла ее сокровищами всего тогдашняго міра. Свойственный венеціанцамъ рѣдкій художественный вкусъ постепенно дѣлалъ ихъ городъ однимъ изъ самыхъ оригинальныхъ и прекрасныхъ на свѣтѣ. Крылатый левъ, символъ патрона Венеціи, апостола Марка, сдѣлался эмблемой гордой „царицы морей“, которая, по завоеваніи Константинополя ея дожемъ, Эприко Дандоло (1204 г.), стала сильнѣйшей державой въ Европѣ.

Отдѣльные сохранившіеся фасады венеціанскихъ дворцовъ „романскаго“ стиля, каковы напр. Фондако-де-Турки (теперь—городской музей), палаццо-Дандоло (Фарсетти) и палаццо-Лореданъ, еще донынѣ



Внѣшний видъ.



Табл. 14. Соборъ св. Марка, въ Венеціи.

Съ фотографій братьевъ Алиари, во Флоренціи.

отражающіе свои аркады въ зеленыхъ водахъ Большого Канала, свидѣтельствуесть объ искусствѣ, съ какимъ венеціанскіе зодчіе сообразовали стиль дворцовъ съ водяными улицами, на которыхъ они выстроены. Уже вытянутыя арки портика Фондако-де-Турки указываютъ на восточное происхожденіе этой архитектуры. Венеціанское церковное зодчество разсматриваемой эпохи представлено всего однимъ, но за то грандіознымъ сооруженіемъ—освященнымъ въ 1094 г. соборомъ св. Марка. Его три абсиды и западно-восточныя окружныя стѣны, быть можетъ, — остатки незадолго до того (между 976 и 1008 гг.) построенной церкви. По своей формѣ, соборъ св. Марка—центральное зданіе, византійскій пятикуольный храмъ съ крестообразнымъ планомъ (см. рис. на этой стр.).

Прототипами его можно считать, съ одной стороны, церковь св. Апостоловъ, съ другой—церковь св. Ирины, въ Константинополѣ. Четыре вѣтви креста, надъ пересѣченіемъ которыхъ возвышается главный куполъ, покоющійся на пандантивахъ, раздѣлены каждая на три нефа. Въ срединѣ каждой вѣтви стоятъ соединенные между собою огромными полуциркульными арками четыре массивныхъ столба, поддерживающіе малые купола. Арки двуручныхъ боковыхъ нефовъ опираются на колонны и открываются въ среднее пространство храма. Всю западную его часть занимает нартексъ, передняя сторона котораго открывается наружу (см. табл. 14,



Планъ собора св. Марка, въ Венеціи
По Г. Делло и Г. фонъ-Бецольду.

верхній рис.) пятью монументальными порталами съ полуциркульнымъ верхомъ, въ видѣ нишей, поддерживаемыми пучками мраморныхъ колоннъ. Надъ порталами фасадъ увѣнчанъ пятью полуциркульными же фронтонами. Украшеніе зданія снаружи цвѣтными мраморами и колоннами принадлежитъ XII столѣтію. Фантастическое впечатлѣніе, производимое внѣшностью собора, усиливаютъ килевидныя арки, небольшіе шатровые навѣсы, „краббы“ и статуи поздне-готическаго времени, окаймляющія фронтоны, такъ же, какъ и разнообразныя металлическія золоченыя украшенія. Поразительно, какъ снаружи, такъ и внутри, изобиліе разноцвѣтныхъ мраморныхъ колоннъ, античныхъ и ранне-средневѣковыхъ, свезенныхъ сюда изъ всѣхъ сосѣднихъ странъ; еще поразительнѣе разнообразіе ихъ ранне-средневѣковыхъ, западныхъ и восточныхъ капителей. Внѣшность храма, красочный блескъ котораго увеличиваютъ мозаики тимпановъ, своими изломанными линіями карнизовъ и общимъ причудливымъ видомъ приводитъ на умъ сказочныя азіатскія постройки. Болѣе цѣлостное и спокойное впечатлѣніе произво-

дить внутренность собора (см. табл. 14, нижній рис.). Нижнія части стѣнъ блистаютъ роскошными узорами, составленными изъ цвѣтныхъ мраморовъ, всѣ же остальные стѣнные поверхности, арки и своды украшены мозаиками на золотомъ фонѣ. Живописный, плоскостной характеръ внутренняго убранства византійскихъ церквей выступаетъ предъ нами изъ таинственного полумрака собора во всей своей бѣдности архитектурными элементами, но и во всемъ своемъ декоративномъ великолѣпнѣи, гармоничности и торжественности.

Соборъ св. Марка оказалъ вліяніе на церковную архитектуру далеко вокругъ Венеціи. Главное произведеніе „школы церкви св. Марка“, какъ доказано Ратгенсомъ,—перестроенная въ XII столѣтіи церковь Санъ-Донато, въ Мурано, восточная сторона которой впослѣдствіи обнесена снаружи роскошной романской циркульно-арочной галереей.

Скульптурныя украшенія собора св. Марка, недавно обстоятельно разсмотрѣнныя Габеленцомъ, характеризуютъ собою всѣ особенности венеціанской пластики данной эпохи. Среди нихъ много произведеній греческихъ, привезенныхъ съ Востока. Заднія колонны алтарнаго балдахина суть „романскія“ подражанія переднимъ, древне-христіанскимъ, которыя намъ уже знакомы (см. выше, стр. 70). „Рождество Христова“ надъ сѣвернымъ порталомъ еще сильно напоминаетъ византійскую пластику слоновой кости. Но „Восемь дѣлъ милосердія“ и „Восемь добродѣтелей“, надъ среднимъ порталомъ главнаго фасада, хотя и принадлежатъ XII столѣтію, однако своей чисто-западной оживленностью указываютъ, несмотря на встрѣчающіеся въ нихъ отдѣльные античные мотивы, на принадлежность свою стилю зрѣлаго средневѣковья.

Съ венеціанской живописью разсматриваемой эпохи знакомятъ насъ мозаики того же собора св. Марка. Общій планъ его мозаичной декорации, родственный системѣ росписей аѳонскихъ церквей, долженъ быть отнесенъ ко времени сооруженія этого храма. Въ абсидѣ, гдѣ въ византійскихъ церквахъ изображалась Богоматерь, представленъ, по западному обыкновенію, Христосъ, воссѣдающій на престолѣ. Но нижнія части стѣнъ покрыты, какъ и въ византійскихъ церквахъ, многочисленными отдѣльными изображеніями святыхъ, а верхнія части и своды украшены сценами изъ земной жизни Спасителя и житій святыхъ. Въ среднемъ куполѣ и здѣсь изображенъ сидящій на радугѣ Спаситель, окруженный двѣнадцатю апостолами, къ которымъ присоединена Богоматерь въ позѣ оранты. Византійскій характеръ имѣютъ мозаики всѣхъ пяти куполовъ и половины подиружныхъ арокъ; византійскія, въ сущности, также и мозаики нартекса, изображающія Дни творенія; по своему характеру онѣ близки, какъ то доказано Тикканеномъ, къ греческой Коттоновой Библии (см. выше, стр. 63) древне-христіанскаго времени. Реставраціи и дополненія, сдѣланныя въ готическую эпоху, въ эпоху Возрожденія и въ новое время, разумѣется,—въ иномъ родѣ. Купольныя мозаики выполнены въ торжественномъ и строгомъ визан-

тійскомъ стилѣ XI и XII столѣтій; напротивъ того, въ мозаикахъ нартекса виденъ болѣе свободный греческій стиль XIII столѣтія, въ отдѣльныхъ своихъ чертахъ держащійся натуры и отчасти уже проникнутый западнымъ духомъ.

Византійскими въ существенныхъ чертахъ представляются также церковныя мозаики сосѣднихъ съ Венеціей острововъ. Какъ въ старомъ соборѣ о-ва Торчелло (см. выше, стр. 45), такъ и въ соборѣ Мурано, въ алтарной нишѣ, вмѣсто Спасителя, изображена еще Богоматерь: въ Торчелло она представлена, какъ въ ессалоникской церкви св. Софіи (см. стр. 87), сидящей на престолѣ съ Младенцомъ на лонѣ, а въ Мурано, какъ въ церкви Неа-Мони, на островѣ Хиосѣ (см. стр. 88), — въ видѣ оранты, безъ Младенца. Обширная мозаика „Страшный Судъ“ на внутренней сторонѣ западной стѣны собора Торчелло, относящаяся къ началу XIII столѣтія, раздѣлена на пять фризозъ, расположенныхъ одинъ надъ другимъ; самый верхній изъ нихъ, въ которомъ фигуры слишкомъ вдвое больше, чѣмъ въ остальныхъ, занятъ изображеніемъ Сошествія Спасителя во адъ, исполненнымъ по византійской схемѣ. Въ этой композиціи, на ряду съ византійскими чертами, видны и нѣкоторыя западныя черты. Но лишь въ послѣдующую эпоху, да и то крайне медленно, Венеція и ея область примыкають къ художественному движенію, возникшему на Западѣ.

Нижняя Италія и Сицилія, изъ за обладанія которыми въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ боролись арабы, византійскіе греки и лангобарды, во второй половинѣ XI столѣтія, благодаря мужеству и мудрости норманскихъ завоевателей (скандинавовъ), еще въ Нормандіи полуфранцузившихся, соединились въ одно королевство, остававшееся подъ норманскимъ владычествомъ приблизительно до конца XII-го вѣка, а съ 1194 г. и до конца разсматриваемой нами эпохи находившееся подъ непосредственною властью германскихъ императоровъ. Когда при дворѣ Фридриха II, „короля Обѣихъ Сицилій“, впервые расправила свои крылья претестная по своей безыскусственности юная итальянская поэзія, уже были воздвигнуты съ той и съ другой стороны Мессинскаго пролива всѣ тѣ великолѣпныя сооруженія, въ которыхъ византійскія, норманскія, сарацинскія и латинскія черты слились въ одно новое цѣлое, полное своеобразной красоты, хотя и заключающее въ себѣ мало задатковъ для дальнѣйшаго развитія.

Въ зодчествѣ Нижней Италіи, въ продолженіе всей норманской эпохи происходила борьба новыхъ художественныхъ теченій съ византійскими преданіями. Изъ базиликъ древняго или норманскаго стиля съ плоскимъ покрытіемъ заслуживають упоминанія нѣкоторыя, теперь перестроенныя церкви, каковы напр. соборы въ Салерно и Равелло, а также хорошо сохранившаяся, славящаяся своими мозаиками церковь Сантъ-Анджело-инъ-Формисъ, близъ Капуи. Въ этой послѣдней

нѣтъ трансепта. Салернскій соборъ — норманская базилика со столбами и съ атриемъ, античныя колонны котораго соединены одна съ другою повышенными арками; какъ здѣсь, такъ и въ большинствѣ церквей этого рода, среди архитектурныхъ деталей встрѣчаются отдѣльные византійскіе или сарацинскіе мотивы. Великолѣпный соборъ въ Бари и церковь Санъ-Никкола-е-Катальдо, въ Лечче, увѣнчаны, надъ первоначальной романской постройкой, византійскимъ восьмиграннымъ куполомъ. Купольныя церкви Сантъ-Андреа и Санъ-Франческо въ Тра-



Арабески на косякѣ двери въ салернскомъ соборѣ. По Д. Салаццо

ни, соборъ въ Канозѣ и описанная Дилемъ церковь аббатства Санта-Марія-дель-Патирѣ, близъ Россано, представляютъ, и въ планѣ, и въ архитектурѣ, смѣшеніе западныхъ и византійскихъ формъ. Чисто византійскими, подобно церкви въ Россано (см. выше, стр. 98), должно признавать изданную Г. Шульцемъ такъ называемую „Каттолику“, въ Стило, и церковь Санъ-Джованни-дельи-Эремити, въ Палермо.

Многія изъ этихъ южно-итальянскихъ церквей отличаются богатствомъ скульптурныхъ украшеній на косякахъ, архитравахъ и створкахъ дверей, равно какъ и роскошью всего внутренняго убранства. И въ этомъ убранствѣ сарацинскіе художественные мотивы перемѣшаны съ византійскими. Богатый стилизованный листовидный завитокъ встрѣчается на ряду съ розетками и чисто-геометрическими орнаментами. Среди нихъ нерѣдко удѣлено мѣсто и животному міру. Примѣромъ могутъ служить пышныя арабески на косякѣ дверей салернскаго собора (1099), въ которыхъ среди цвѣточныхъ завитковъ, попадаетъ изображеніе представителя восточной фауны, верблюда (см. рис. на этой стр.).

Въ настоящей пластикѣ господствуетъ византійскій пошибъ при значительной огрубѣлости формъ. Замѣчательный памятникъ рѣзбы на слоновой кости — составленная изъ различныхъ по стилю пластинъ, сработанная около 1100 г., передняя доска алтаря (palioetto), хранящаяся въ ризницѣ салернскаго собора. Стройныя, относительно правильныя формы нагого тѣла въ ея рельефахъ, изображающихъ Дни творенія, не имѣютъ ничего общаго съ аляповатыми формами, въ какихъ выполнено Распятіе. Изъ мраморныхъ скульптурныхъ порталовъ слѣдуетъ упомянуть болѣе самостоятельныя по концепціи рельефы главнаго портала въ соборѣ Трани (послѣ 1180 г.), со сценами изъ жизни ветхозавѣтныхъ патріарховъ. Во внутренности церквей, каѳедры и епископскія сѣдалища въ XI столѣтіи часто снабжаются колонками, покоящимися на львахъ или скорченныхъ человѣческихъ фигурахъ, символахъ побѣжденной злой силы, или же украшаются рельефами, представляющими также

побѣду силы свѣта надъ силами тьмы, каковы напр. изображенія Самсона, борющагося со львомъ, или св. Георгія, поражающаго дракона. Для примѣра, укажемъ на епископскія сѣдалища работы мастера Ромоальда, въ церкви Санъ-Сабино, въ Канозѣ (около 1088 г.), и въ Санъ-Никколо, въ Бари. Позже, и въ Нижней Италіи рельефныя изображенія вытѣсняются нефигурными, хотя нерѣдко и перемѣшанными съ растительными и животными мотивами, но по большей части геометрическими плоскими орнаментами, составленными изъ цвѣтныхъ каменныхъ и стеклянныхъ кусковъ на бѣломъ мраморномъ фонѣ. Этотъ родъ мозаики введенъ въ употребленіе, повидимому, греческими художниками, призванными въ монастырь Монте-Кассино аббатомъ Дезидеріемъ, и отсюда распространился какъ на сѣверѣ, въ Римѣ, такъ и на югѣ Италіи, гдѣ къ его великолѣпнѣйшимъ образцамъ принадлежатъ кафедры (1175 г.), алтарныя загородки, трибуна для пѣвчихъ и подсвѣчники для пасхальныхъ свѣчей въ салернскомъ соборѣ. Бронзовыя церковныя двери этихъ мѣстностей также ясно показываютъ, въ какой степени Южная Италія еще зависѣла тогда отъ Византіи. Нѣлпированныя двери соборовъ въ Амальфи, Атрани, Салерно и др., съ выкладкой золотомъ и серебромъ, какъ мы видѣли выше (см. стр. 164), изготовлены въ Константинополѣ. Съ XII столѣтія, греческихъ мастеровъ начинаютъ смѣнять мѣстные, южно-итальянскіе, вначалѣ подражающіе грекамъ, но затѣмъ, дѣлающіеся все болѣе и болѣе самостоятельными; отъ работы чернью, т. е. гравированія линіями съ заполненіемъ пустотъ особымъ составомъ (смѣсью ртути съ серебромъ, мѣдью и свинцомъ), и металлической выкладки по металлу, они переходятъ къ бронзовому рельефу. Мастеромъ Одеризіемъ Берардомъ, изъ Беневента, олиты въ 1119 — 1127 гг. двери собора въ Троѣ, въ которыхъ техника нѣлпирования замѣнена, по крайней мѣрѣ отчасти, рельефной пластикой; но стиль ихъ еще византійскій. Болѣе свободными отъ старой традиціи и въ своемъ цѣломъ болѣе жизненными, иначе сказать, болѣе „романскими“, представляются 72 рельефныя панно бронзовыхъ дверей беневентскаго собора, изображающія святыхъ и событія Священной Исторіи и замѣчательныя своими ландшафтными задними планами. Наиболѣе свободны по стилю, въ границахъ этого направленія, произведенія мастера Баризана изъ Трани, а именно тридцать бронзовыхъ, обрамленныхъ красивымъ орнаментомъ, рельефовъ дверей собора Трани (около 1160 г.), 54 подобныхъ же изображеній на знаменитыхъ бронзовыхъ дверяхъ въ Равелло (1179 г.) и двадцать-восемь рельефовъ на сѣверныхъ дверяхъ собора въ Монреале, близъ Палермо (между 1186 и 1200 гг.). Двери соборовъ Трани и Монреале помѣчены именемъ этого мастера, начертаннымъ латинскими буквами, но объяснительныя надписи на нихъ — всѣ греческія. Несмотря на близость этихъ рельефовъ къ византійскимъ рѣзнымъ изъ кости, стиль ихъ значительно оригиналенъ. Во всей этой области искусства мы можемъ, такимъ образомъ, прослѣдить постепенное развитіе новыхъ особенностей; имена же, встрѣчающіяся на нѣкоторыхъ

произведеніяхъ, свидѣтельствуютъ о ростѣ самосознанія художниковъ по мѣрѣ того, какъ ихъ творчество становилось все болѣе и болѣе независимымъ отъ преданій.

Въ первой половинѣ XIII-го столѣтія, въ области изобразительныхъ искусствъ Нижней Италіи сильно проявлялось вліяніе просвѣщеннаго Гогенштауфена, императора Фридриха II. Духомъ его времени запечатлѣны напр. классически-прекрасныя скульптуры каеэдры въ церкви Битонто (1229), исполненныя по заказу самого императора. Бѣлая часть ихъ погибла. Какимъ-то чудомъ уцѣлѣли нѣкоторыя изъ колоссальныхъ скульптуръ, которыми Фридрихъ II украсилъ въѣздъ на мостъ черезъ Вольтурно, въ Капуѣ,—торсъ его собственной статуи и три огромныхъ мраморныхъ бюста главнаго судьи Таддео да-Сессы, канцлера Пьетро дель-Виньи и олицетворенія „Гибеллинской Капуи“. Эти замѣчательныя скульптуры, хранящіяся теперь въ Музео-Кампано, въ Капуѣ, и впервые изданныя К. фонъ-Фабрици, проливаютъ яркій свѣтъ на художественный вкусъ Фридриха. То обстоятельство, что нѣкоторые принимаютъ ихъ за античныя, доказываетъ ихъ тѣсную связь съ эллинистическимъ искусствомъ. Но южно-итальянскія скульптуры XIII-го вѣка, сохраняя въ себѣ традиціонныя, слегка византійскія основныя формы, дышатъ новою, юношески-свѣжей, хотя еще нѣсколько робкой индивидуальной жизнью, такъ что, какъ справедливо говоритъ Р. Дельбрюкъ, „для нихъ нельзя найти мѣста въ эволюціи древняго искусства“.

Нижне-итальянская живопись занимающаго насъ времени была, главнымъ образомъ, стѣнная. Мозаикъ отъ этого времени почти не сохранилось, за исключеніемъ ничтожныхъ остатковъ въ салернскомъ и капуанскомъ соборахъ; фрески же, описанныя Дилемъ, принадлежать по большей части, подземнымъ капелламъ апудійскихъ отшельниковъ. Надписи на нихъ — частью греческія, частью латинскія. На протяжении времени отъ XI до XIV столѣтія можно прослѣдить постепенный переходъ отъ чистовизантійскихъ композицій и техники къ болѣе свободной и самостоятельной западной манерѣ исполненія. Еще вполне въ византійскомъ стилѣ написанъ архангелъ съ огромными крыльями, въ криптѣ Санъ-Вито-де-Норманни, близъ Бриндизи (XII столѣтія); но въ замѣчательной картинѣ Страшнаго Суда на западной стѣнѣ капеллы св. Стефана, въ Солето, произведеніи, вѣроятно, XIII столѣтія, византійскіе элементы уже перемѣшаны съ западными. Въ духѣ византійской живописи представлены напр. море и дикіе звѣри, извергающіе изъ себя тѣла поглощенныхъ ими людей; но изображеніе папы въ тройной тиарѣ, между небесными праведниками, несомнѣнно,—римское.

Къ числу важнѣйшихъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, наиболѣе раннихъ фресокъ разсматриваемаго времени принадлежитъ въ Южной Италіи стѣнная роспись церкви Сантъ-Анджело-инъ-Формисъ, близъ Капуи. Эта церковь построена аббатомъ монте-кассинскаго монастыря Дезидеріемъ,



Исторія искусства. II.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Сиб.

Табл. 15. Внутренность церкви „Марторана“, въ Палермо.

Съ фотографіи братьевъ Алиари, во Флоренціи.

о которомъ извѣстно, что онъ, во второй половинѣ XI-го столѣтія, поддерживалъ дѣятельныя художественныя сношенія съ Константинополемъ и даже выписывалъ съ береговъ Босфора мозаичистовъ и другихъ мастеровъ. Въ настоящее время уже никто не отрицаетъ, что фрески Сантъ-Анджело-инъ-Формисъ, вообще родственныя во многихъ отношеніяхъ съ болѣе древними фресками церкви св. Георгія въ Оберцелль, на Рейхенау (см. выше, стр. 128), написаны подъ византійскимъ вліяніемъ; этого вліянія не отрицалъ и Фр.-Кс. Краусъ, но только отводилъ ему, вопреки мнѣнію Добберта, возможно тѣсныя границы. Общее расположеніе росписи здѣсь, конечно,—западное. Чинъ богослуженій, отправлявшійся въ этой церкви, былъ римскій, а не греческій, вслѣдствіе чего въ главной абсидѣ изображенъ, вмѣсто Богоматери, Христосъ, сидящій на престолѣ между символами четырехъ евангелистовъ; западная стѣна занята обширной, раздѣленной на пять поясовъ, композиціей Страшнаго Суда, а верхнія части стѣны среднего нефа украшены, приблизительно, 70-ю фресками на сюжеты изъ Новаго Завета; изъ этихъ фресокъ сорокъ болѣе или менѣе сохранились. Большинство отдѣльных изображеній и даже библейскихъ сценъ сочинено по византійскимъ образцамъ; такъ напр., въ композиціи Входа Господня въ Іерусалимъ, Христосъ сидитъ на осли, свѣсивъ обѣ ноги на одну сторону. Византійскимъ духомъ пропитаны также формы фигуръ и ихъ движенія. Если и не византійскіе мастера, призванные Деизидеріемъ въ Монте-Кассино, то, по крайней мѣрѣ, обученные ими на мѣстѣ туземные живописцы были исполнителями этой любопытной росписи, въ своемъ цѣломъ не примыкающей, правда, къ исходнымъ пунктамъ новой художественной жизни, а представляющей отголоскомъ еще полуантичнаго, ранне-средневековаго искусства.

Самые блестящіе образцы нормано-сарацинско-византійскаго искусства находятся на остр. Сициліи. Центръ этого искусства Палермо и его роскошныя окрестности; но искусство это распространилось и въ восточной части острова, до Чефалу и Мессины. И здѣсь важнѣйшую роль играла архитектура. Изъ византійскихъ купольныхъ церквей Сициліи слѣдуетъ отмѣтить Сантъ-Джованни-дельи-Эремити (построенную въ 1132 г.), Санта-Марія-дель-Аммиральо (Ла-Марторану, сооруженную въ 1147 г.) и Сантъ-Катальдо (заложенную въ 1161 г.), всѣ три въ Палермо. Сантъ-Джованни-дельи-Эремитани — пятикупольная церковь съ продольнымъ корпусомъ, трансептомъ и тремя абсидами. Марторана первоначально была четырехугольной постройкой съ тремя абсидами; четыре колонны въ ея средокрестіи поддерживали куполь на пандантивахъ (см. табл. 15). Сантъ-Катальдо имѣетъ три купола, изъ которыхъ средній покоится также на четырехъ колоннахъ. Однако архитектура этихъ церквей уже не вполне византійская: въ нихъ, вмѣсто полуциркульной арки, появляется стрѣльчатая; но это—еще не готическая стрѣльчатая арка, а арабская (см. т. I,

стр. 755), и вообще, въ этихъ зданіяхъ выказывается еще сарацинское, а не французское вліяніе. Знаменитая Дворцовая Капелла (Cappella Palatina) въ Палермо, сооружавшаяся съ 1129 по 1140 г., только въ своей восточной части, къ которой принадлежатъ крытый стрѣльчатый коро-



Задняя сторона монреальскаго собора. Съ фотографіи братьевъ Аллиари, во Флоренціи.

бовымъ сводомъ трансептъ и высокій куполь надъ средокрестіемъ, имѣетъ типичныя черты византійской архитектуры. Въ трехнефномъ продольномъ корпусѣ Капеллы, коринтскія колонны съ едва замѣтными импостами поддерживаютъ собою высокія арабскія стрѣльчатыя арки; сталактитовые своды (см. т. I, стр. 756) надъ ними служатъ переходомъ къ плоскому, украшенному кувическими надписями (т. I, стр. 759) дере-

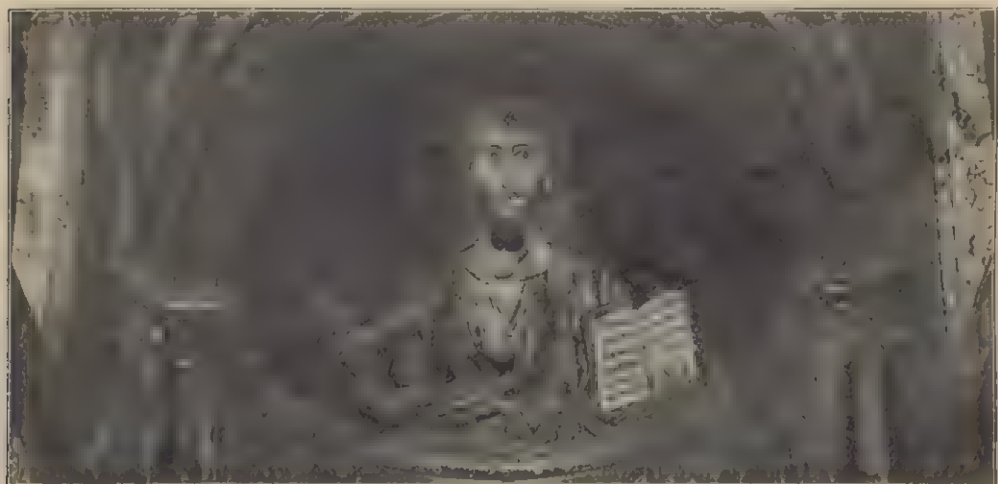
вянному потолку. Общій живописный эффектъ, усиливаемый мозаичными украшеніями, заставляетъ не замѣчать недостатка связи архитектурныхъ элементовъ между собою. Наконецъ, соборы въ Чефалу (1132 г.), Палермо (1169—85 гг.) и Монреале (1174—89 гг.) суть западныя базилики съ норманскими парными башнями по бокамъ западнаго фасада и съ коринтскими колоннами, поддерживающими арабскія стрѣльчатые арки, во внутренности. Внѣшнія стѣны соборовъ Палермо и Монреале (см. рис. на стр. 178), въ особенности стѣны абсидъ, декорированы фальшивыми стрѣльчатыми, пересѣкающимися другъ съ другомъ арками; главную, совершенно своеобразную прелесть монреальскаго собора составляетъ галерея клуатра (1200—1221 гг.) со стрѣльчатыми аркадами, колонны которыхъ, стоящія попарно и частью витыя, роскошно орнаментированы мозаичными или покрыты пластическими арабскими узорами; фигурныя капители этихъ колоннъ представляютъ намъ сицилійскую пластику начала XIII-го столѣтія въ благоприятномъ для нея свѣтѣ. Бронзовыя двери, которыми монреальскій соборъ снабженъ въ XI столѣтіи, были изготовлены еще чужеземными мастерами. Двери сѣвернаго входа—произведеіе Баризана изъ Трапи (см. выше, стр. 175). Но двери западнаго портала, сработанныя, какъ гласитъ надпись на нихъ, въ 1186 г. пизанцемъ Бонанномъ, изображаютъ на своихъ 42-хъ панно многочисленныя библейскія сцены, часто богатыя фигурами, исполненныя уже не въ византійскомъ, а въ тоскано-романскомъ стилѣ, сухомъ и тощемъ въ отношеніи формъ, но болѣе оживленномъ въ отношеніи композиціи сюжетовъ (см. рис. на этой стр.). Историкъ сицилійскаго искусства, Ди-Марцо, вполне правильно признаетъ въ вышеупомянутыхъ каменныхъ скульп-



Часть западныхъ бронзовыхъ дверей монреальскаго собора. Съ фотографии братьевъ Алларн, во Флоренціи.

птурныхъ капителяхъ клуатра при монреальскомъ соборѣ значительный художественный прогрессъ, сравнительно съ соборными дверями. Но это быть лишь временный подъемъ, за которымъ не послѣдовало дальнѣйшихъ шаговъ впередъ.

Въ ряду многочисленныхъ мраморныхъ издѣлій, покрытыхъ узорами изъ разноцвѣтныхъ камней и стекляной мозаики, встрѣчающихся въ Сицилии столь же часто, какъ и въ Нижней Италіи (см. выше, стр. 175), достойны быть упомянутыми только алтарныя загородки, каѳедры, тронъ и кропильница Дворцовой Капеллы—произведенія великолѣпныя, но имѣющія преимущественно художественно-прикладной, декоративный характеръ. Тѣмъ болѣе вниманіе обращаютъ на себя главныя произведе-



Мозаика въ абсидѣ собора въ Чефалу. Съ фотографіи братьевъ Аллиари, во Флоренціи.

нія сицилійской живописи въ разсматриваемую нами эпоху—мозаики сицилійскихъ церквей. Преимущественно этимъ великолѣпнымъ мозаикамъ сицилійское искусство норманской эпохи обязано впечатлѣніемъ роскоши и торжественности, какое отъ него получается. Мозаики эти, по большей части, византійскаго стиля и обыкновенно разсматриваются, какъ отголоски средневѣковаго греческаго искусства на Западѣ. Древнѣйшія и лучшія изъ нихъ находятся въ соборѣ Чефалу (около 1148 г.). Въ его главной абсидѣ, какъ вообще въ западныхъ церквахъ, помѣщено гигантское, величественное поясное изображеніе Спасителя (см. рис. на этой стр.), блистающее яркими красками: нижняя одежда Христа—золотая, верхняя—синяя, фонъ—золотой; бѣлокурые волосы раздѣлены посрединѣ проборомъ; черты лица—византійски-застывшія, но ихъ выраженіе величаво, благородно и торжественно; византійскія также выборъ, компоновка и позы фигуръ святыхъ, изображенныхъ въ три ряда подъ иконою Спасителя. Надписи—греческія, какъ и на сохранившихся только отчасти стѣнныхъ и потолочныхъ мозаикахъ палермской Марто-

раны. Распределение сюжетовъ въ Марторанѣ напоминаетъ аеонскія церкви. Въ куполѣ представленъ на золотомъ фонѣ, во весь ростъ, Христосъ, сидящій на престолѣ (фигура его слишкомъ длинна) и окруженный восемью пророками; на парусахъ изображены евангелисты. Въ болѣе полномъ видѣ дошли до насъ мозаики палермской Дворцовой Капеллы. Ихъ золотой фонъ наполняетъ своимъ ровнымъ блескомъ всю церковь, а роскошь красокъ приковываетъ взглядъ къ содержанію изображеній. Спаситель представленъ не только въ среднѣмъ куполѣ, но и на сводѣ главной абсиды (колоссальное поясное изображение). Верхъ стѣнъ средняго нефа занятъ ветхозавѣтными сюжетами. Главныя событія Новаго Завѣта размѣщены по стѣнамъ хора. „Бѣгство во Египетъ“ и „Входъ Господень въ Іерусалимъ“, несмотря на то, что скомпонованы совершенно повизантійски, выказываютъ въ разработкѣ этихъ сюжетовъ большую жизненность. Надписи и здѣсь—въ громадномъ большинствѣ греческія. Наконецъ, надо сказать нѣсколько словъ о мозаикахъ монреальскаго собора. Размѣщеніе ихъ — такое же, какъ и въ вышеупомянутыхъ церквяхъ, но латинскія надписи занимаютъ здѣсь уже замѣтное мѣсто среди греческихъ, а стиль изображеній сдѣлался менѣе правильнымъ, чего, особенно по сравненію съ мозаиками собора Чефалу, нельзя не признать упадкомъ. Этотъ упадокъ еще замѣтнѣе въ мозаикахъ мессинскаго и сальерискаго соборовъ. Владычество Гогенштауфеновъ уже ничего не могло прибавить къ живописному очарованію нормано-сицилійскаго искусства, развивающагося подъ византійскимъ и сарацинскимъ вліяніями.

2. Искусство романской эпохи въ Римѣ и въ Умбріи.

При борьбѣ, которую приходилось римскимъ папамъ вести въ разсматриваемое время то съ антипапами, то съ германскими императорами, то съ римскою знатью, то съ римскимъ народомъ, Вѣчный Городъ былъ лишенъ мира и благоденствія, необходимыхъ для самостоятельнаго развитія искусства. Изрѣдка мы наталкиваемся здѣсь на новыя свѣжія вѣянія, но вообще Римъ въ эту эпоху питался старыми, уже значительно искажившимися традиціями.

Ранне-христіанское направленіе продолжало держаться въ Римѣ главнымъ образомъ въ архитектурѣ, которая здѣсь почти не принимала участія въ „романскомъ“ движеніи и скорѣе стремилась вернуться къ болѣе строгому, древнему стилю. Основнымъ типомъ храма оставалась старинная римская базилика; удержались и старая схема плана, и плоскіе деревянные потолки или открытыя стропила; попрежнему употреблялись преимущественно античныя колонны. Къ началу XII-го столѣтія относится въпослѣдствіи перестроенная церковь св. Климента, въ которой 16 разнородныхъ античныхъ колоннъ соединены между собою полуциркульными арками. Но римскія базилики середины и конца XII-го и первой половины XIII-го вѣковъ возвращаются къ

прямолинейному антаблементу надъ колоннами продольнаго корпуса; таковы напр. великолѣпная церковь Санта-Маріа-инъ-Трастевере (1139 г.) съ сильно возвышеннымъ трансептомъ, напоминающимъ собою романскія церкви, Санъ-Кризогено, древняя, возстановленная въ 1128 г. базилика съ триумфальной аркой, поддерживаемой величайшими въ Римѣ



Церковь С.-Маріа-инъ-Космединъ, въ Римѣ. Съ фотографіи братьевъ Аллп-
пери, во Флоренціи.

античными порфировыми колоннами, передняя церковь Санъ-Лоренцо-фуори-ле-мура (см. стр. 25 и 39) съ ея нартексомъ, іоническій антаблементъ котораго покоится на шести настоящихъ античныхъ колоннахъ. Другія церкви измѣнили свою первоначальную форму вслѣдствіе позднѣйшихъ пристроекъ къ нимъ колоколенъ или „галерей клуатровъ“. Крытый атрий изящной церкви Санта-Маріа-инъ-Космединъ принадлежитъ XI-му столѣтію; тогда же, по нашему мнѣнію, построена и ея красивая четырехгранная колокольня въ семь богато-расчленен-

ныхъ ярусовъ съ двойными и тройными арочными окнами (см. рис. на стр. 142). Но въ церквахъ, соединенныхъ съ монастырями, исчезъ окруженный портиками западный атрий; его замѣнила устроенная съ южной стороны церкви „галерея клуатра“, т. е. монастырскій дворъ или садъ, обнесенный со всѣхъ четырехъ сторонъ открытой галереей, полуциркулярныя арки которой покоятся на двойныхъ роскошно орнаментированныхъ колонкахъ. Нѣкоторыя римскія „галереи клуатровъ“ этого рода могутъ считаться самыми прекрасными и оригинальными созданіями романскаго зодчества на берегахъ Тибра. Галерея клуатра при церкви Санъ-Лоренцо-фуори-ле-мура (около 1190 г.), съ ея одиночными, не удвоенными каринковыми колоннами, еще проста и нѣсколько тяжела. Роскошнѣе и изящнѣе обширный монастырскій дворъ церкви Санъ-Козимато (около 1200 г.), двойныя колонки котораго имѣютъ чашевидныя капители. Но наибольшей пышности достигаютъ галереи клуатра при Латеранской базиликѣ (1222—1230 гг.) и при Санъ-Паоло-фуори-ле-мура (1220—1241 гг.), гдѣ мраморныя колонны аркадъ и фризъ покрыты богатой и разноцвѣтной мозаикой геометрическаго узора, принадлежащей къ образцамъ той архитектурной орнаментации, которая, какъ уже было замѣчено нами выше (см. стр. 175), распространилась изъ Монте-Кассино, съ одной стороны, на югъ Италіи, а съ другой—въ Римъ. Въ Вѣчномъ Городѣ этотъ родъ орнаментации, употреблявшійся, кромѣ галерей клуатровъ, также и для алтарныхъ загорожекъ, казетръ, дверныхъ рамъ, половъ, сѣдалищъ и подсвѣчниковъ, постепенно совершенствуясь въ трудахъ столькихъ поколѣній художниковъ, уже гордо выставившихъ свои имена на исполненныхъ ими произведеніяхъ, достигъ значительной строгости стили и изящества. Въ обрамленіяхъ и профиляхъ мы видимъ у нихъ античныя формы, а во вставкахъ, вырѣзанныхъ изъ древнихъ порфировыхъ и цвѣтныхъ мраморныхъ колоннъ и преобладающихъ здѣсь надъ окрашенными и золочеными стеклянными кубиками,—большой художественный вкусъ. Римскія, декорированныя такимъ образомъ, издѣлія прославились подъ названіемъ работъ Косматовъ. Но Косматы были самымъ молодымъ изъ семействъ художниковъ, въ которыхъ это мастерство передавалось отъ отца къ сыну. Рядъ этихъ художниковъ начинается нѣкимъ маистромъ Павломъ (около 1090 г.), его сыновьями и внуками. Изъ самыхъ раннихъ произведеній, исполненныхъ дѣйствительно Косматами, подъ руками которыхъ мозаичные орнаменты потомъ перѣдко превращались въ настоящія мозаичныя картины, можно указать на красивую мраморную облицовку портала церкви св. Саввы, въ Римѣ (1205 г.), работу Якоба, отца Космы I. Къ Косматамъ мы еще вернемся впоследствии. Изъ числа такъ называемыхъ „работъ Косматовъ“ XII-го и ближайшихъ десятилѣтій XIII столѣтія, къ лучшимъ произведеніямъ должны быть отнесены роскошные полы въ церквахъ Санта-Маріа-инъ-Космединъ (около 1120 г.), Санта-Маріа-инъ-Трастереве (около 1140 г.), Санта-Маріа-Маджоре (около 1150 г.), Санъ-Лоренцо-фуори-

ле-мура (около 1220 г.), въ особенности же стильные и изящные пульты для чтенія, алтари, перила, епископскія сѣдалища и пр. въ римскихъ церквахъ Санъ-Кlemente, Санъ-Лоренцо-фуори-ле-мура, Санта-Марія-инъ-Космединъ и Санта-Марія-инъ-Арачели.

Сосѣднія съ Римомъ области также играли роль въ исторіи зодчества разсматриваемой эпохи. „Умбрійскимъ прото-ренессансомъ“ называютъ античные мотивы, какъ-бы вновь введенные въ архитектуру нѣкоторыхъ умбрійскихъ церквей, но на самомъ дѣлѣ никогда не исчезающіе изъ средне-итальянскаго зодчества. Трехнефная церковь Сантъ-Агостино-дель-Крочефиссо, на кладбищѣ города Сполето, съ ея массивными дорическими колоннами и открытыми стропилами, походить на ранне-христіанское сооруженіе, приближающееся къ древне-римскому храму. Замѣчательныя украшенія въ античномъ родѣ на фасадѣ этой церкви, а также античные элементы въ фасадѣ сполетскаго собора, уже перемѣшаны кое-гдѣ съ ломбардо-романскими.

Иной характеръ имѣютъ церкви нѣкоторыхъ мѣстностей къ сѣверу отъ Рима. Въ концѣ X-го столѣтія было основано въ Витербо отдѣленіе „Братства Комо“ (Maestranza comasiana, см. стр. 102), распространившее въ Умбріи ломбардскую архитектуру. Лучшіе ея памятники здѣсь—церкви въ Корнето и въ Тосканеллѣ. Церковь св. Маріи въ Тосканеллѣ, перестроенная заново около 1050 г. и, слѣдовательно, вполне принадлежащая разсматриваемому времени, представляетъ собою внутри еще трехнефную базилику съ античными колоннами и открытыми стропилами; тогда какъ снаружи она—траціанское созданіе ломбардо-романскаго стиля, съ которымъ мы познакомимся ниже.

О самостоятельной римской и умбрійской пластикѣ этой эпохи можно сказать очень немногое. Даже древне-римская рельефная орнаментика была вытѣснена, какъ мы видѣли, заимствованными съ Востока плоскими украшеніями. Нѣкоторый интересъ представляютъ скульптурныя украшенія мраморнаго подсвѣчника для пасхальныхъ свѣчей, въ церкви Санъ-Паоло-фуори-ле-мура, изготовленнаго мастерами Никколò ди-Анджело и Пьетро Вассалетто (около 1180 г.). Постаментъ этого подсвѣчника весь покрытъ грубыми рельефами, изображающими эпизоды земной жизни Спасителя; въ безобразныхъ формахъ этихъ рельефовъ уже нѣтъ ничего византійскаго, и только въ головахъ фигуръ чувствуются смутныя намеки на античные рельефы. Распятіе Христово (см. рис. на стр. 185) изображено такъ неумѣло, что напоминаетъ рельефы первобытныхъ народовъ. Кажется, будто искусство здѣсь вернулось ко временамъ своего младенчества.

Нѣсколько болѣе жизни въ фигурныхъ украшеніяхъ фасадовъ умбрійскихъ церквей. Но евангелисты и изображенія животныхъ на фасадѣ романскаго собора въ Ассизи—сухи и безжизненны; фигурки въ видѣ атлантовъ на галереѣ фасада сполетскаго собора и на фасадѣ церкви Санъ-



Мозаика абсиды въ церкви С.-Марія-инъ-Трастевере, въ Римѣ.



Исторія искусства. II

Тво „Просвѣщеніе“ въ Слб.

Мозаика абсиды въ церкви С.-Паоло-фуори-ле-мура, въ Римѣ.

Табл. 16. Мозаики абсидъ въ средневѣковыхъ римскихъ церквахъ.
 Съ фотографій братьевъ Аллиари, во Флоренціи

Пьетро-инъ-Тосканелла — безформенны и чрезчуръ миниатюрны; прихотливо и разнообразно размѣщены на плоскости обильныя скульптурныя украшенія фасада церкви Санъ-Пьетро въ Сполето, съ ихъ большими символическими животными рельефами, сценами изъ жизни ап. Петра и рельефами, изображающими смерть праведниковъ и грѣшниковъ, выполненными въ схематичныхъ, но довольно правильныхъ формахъ.

Что касается живописи, Римъ и Папская Область уже принимали самостоятельное, до извѣстной степени, участіе въ развитіи этой отрасли искусства. Даже римская мозаика, которая, какъ мы видѣли (см. стр. 104), почти два вѣка находилась въ полномъ упадкѣ, въ XII столѣтіи пробудилась къ новой жизни. Особенно замѣчательны мозаики церкви Санта-Марин-инъ-Трастевере. Большая мозаика на сводѣ абсиды (1148 г.), эффектно господствующая надъ прочимъ украшеніемъ церкви (см. табл. 16. вверху), изображаетъ Спасителя и Богоматерь, сидящихъ на тронѣ, и рядъ святыхъ, стоящихъ по обѣ стороны отъ него. Такимъ образомъ, изображеніе Богоматери въ видѣ царицы получаетъ мѣсто въ главной мозаикѣ римской церкви, но отодвинуто нѣсколько въ сторону: Христосъ, десница котораго лежитъ вокругъ шеи Маріи, продолжаетъ занимать центральное, почетное положеніе. Фонъ мозаики — золотой; одежды сіяютъ также золотомъ, голубыми и синими цвѣтами; только крайняя слѣва фигура святого — въ красномъ одѣяніи. При нѣкоторыхъ византійскихъ деталяхъ композиціи, основной ея мотивъ — новый, въ духѣ новаго времени, а бѣдныя, угловатыя, хотя и не лишенныя извѣстной широты формы далеки отъ византійской утонченности сицилійскихъ мозаикъ того же времени. Болѣе византійскій характеръ по своему содержанію имѣетъ грубая абсидная мозаика въ церкви Санта-Франческа-Романа, относящаяся къ XIII столѣтію. Пресвятая Дѣва возсѣдаетъ здѣсь на престолѣ одна, въ торжественно-величавой позѣ; но и тутъ замѣчается отклоненіе отъ византійской композиціи: Богоматерь не держитъ Младенца прямо передъ собою, а Онъ стоитъ нѣсколько сбоку, на одномъ изъ ея колѣнъ. Возвратъ къ византизму наступаетъ затѣмъ при папѣ Гоноріи III, который, въ 1128 г., обратился письменно къ венеціанскому дожу съ просьбой прислать ему художниковъ-мозаичистовъ для украшенія церкви св. Павла. Мозаика главной абсидной ниши въ Санъ-Паоло-фуори-ле-мура, исполненная греческими, или обученными греками мастерами (см. табл. 16 внизу), главное изображеніе



Распятие, рельефъ на подвѣсникѣ для пасхальныхъ свѣчей въ базиликѣ С.-Пьетро-фуори-ле-мура, въ Римѣ. Съ фотографіи Р. Мушьони, въ Римѣ.

которой представляетъ, на золотомъ фонѣ, Спасителя среди четырехъ стоящихъ святыхъ, правда, сильно реставрирована, но и въ нынѣшнемъ своемъ видѣ она не оставляетъ никакого сомнѣнія относительно византийскаго характера своего рисунка. Надписи въ ней, по крайней мѣрѣ отчасти, сдѣланы греческими буквами. Древне-христіанской по композиціи вообще, но византийской по исполненію деталей, представляется мозаика абсиды въ церкви Санъ-Клементе, обыкновенно относимая (какъ дѣлать и де-Росси) къ половинѣ XII столѣтія, но болѣе основательно приписываемая Циммерманомъ эпохѣ подражанія византийскимъ образцамъ, т. е. началу XIII-го столѣтія. Замѣчательно, что распятый Спаситель, фигура котораго довольно мала сравнительно съ крупными арабесками, окаймляющими все полукруглое изображеніе, впервые въ Римѣ представленъ съ закрытыми глазами и съ попикшею головою, но Его ноги, опирающіяся на перекладину креста, пригвождены еще каждая отдѣльно.

Противоположность этимъ византийскимъ, или работавшимъ подъ византийскимъ вліяніемъ мозаичистамъ въ началѣ XIII-го столѣтія составилъ Косматы (см. выше, стр. 183), занимавшіеся также и фигурными изображеніями. Мастеромъ Якобомъ и его сыномъ Космою сработанъ, какъ видно изъ сдѣланной ими надписи, круглый щитъ надъ входомъ въ бывшій „Монастырь въ память освобожденія рабовъ“ (теперь villa Mattei). Сидящій на престолѣ Спаситель держитъ въ одной рукѣ бѣлаго, въ другой чернаго раса, единственное одѣяніе которыхъ — передникъ. Это оригинальное по замыслу и своеобразно выполненное произведеніе, къ сожалѣнію, сильно повреждено при послѣдней реставраціи зданія. Къ нему близко подходитъ по стилю поясное изображеніе Спасителя въ кругломъ медальонѣ надъ правой входной дверью собора въ Чивитѣ-Кастеллана (1210 г.); въ кругломъ, обрамленномъ небольшою бородкой, мало выразительномъ лицѣ Спасителя уже нѣтъ ничего византийскаго.

Изъ римскихъ фресокъ разсматриваемаго періода особенно достойна вниманія позднѣйшая, исполненная около 1080 года, роспись нижней церкви Санъ-Клементе (см. выше, стр. 105), изданная въ краскахъ Салацаро. Въ высшей степени натурально представлены двѣ сцены изъ легенды о св. Климентѣ: въ нартексѣ — чудо во храмѣ, изображенномъ на фонѣ моря, въ среднемъ нефѣ — обращеніе св. Климента въ христіанство. Зданія нарисованы довольно правильно, движенія непосредственно прочувствованы, хотя и несовсѣмъ умѣло переданы; въ фигурахъ и головахъ видно стремленіе соединить благородство съ граціей. Вторая фреска нартекса, изображающая перенесеніе останковъ св. Климента въ церковь, даетъ намъ полное понятіе о technikѣ этой живописи, съ ея темно-синими фонами, съ черными контурами, которые въ костюмахъ превращаются въ бѣлые, и со слабо моделированными, краснощеками лицами.

Въ первой половинѣ XIII столѣтія, стиль этихъ фресокъ церкви Санъ-Клементе усваивается дошедшею до насъ росписью нѣкоторыхъ изъ римскихъ церквей; онъ не развивается въ ней дальше, но остается въ сторонѣ отъ византійскаго направленія тогдашнихъ большихъ мозаикъ. Укажемъ прежде всего на простыя по композиціи, къ сожалѣнію, переписанныя, фрески на темы изъ жизни святыхъ Лаврентія, Стефана и Ниполита въ партекѣ церкви Санъ-Паоло-фуори-ле-мура; затѣмъ, — на ошибочно отнесенныя Кроу и Кавальказелле къ XI столѣтію, болѣе разнообразно скомпонованныя фрески на сюжеты изъ житія св. Агнесы и Агаты, находившіяся прежде въ церкви Санта-Анжезе, а теперь хранящіяся въ Латеранскомъ музеѣ, и, наконецъ, на фрески 1228 г. въ капеллѣ св. Григорія, въ нижней церкви Сакро-Спекко, въ Субіако, въ Сабинскихъ горахъ. Здѣсь же находится знаменитое портретное изображеніе Франциска Ассизскаго, который написанъ безъ нимба, слѣдовательно, еще до своей канонизаціи въ 1228 г. (см. рис. на стр. 187); вслѣдствіе этого портрета быть сдѣланъ, по всей вѣроятности, съ натуры, въ 1222 г. Прельзими — высокій сухощавый монахъ въ одеждѣ своего ордена, съ благороднымъ, глубоко-одушевленнымъ лицомъ. Это — одинъ изъ первыхъ настоящихъ портретовъ, исполненныхъ въ средневѣковой Италіи и, вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ принимаетъ это Тоде, древнѣйшій изъ сохранившихся портретовъ великаго обновителя католической религіи. Святой Францискъ Ассизскій — самый трогательный и задушевный изъ иноковъ, одно изъ самыхъ чистыхъ и поэтическихъ воплощеній средневѣковаго христіанства. Въ его лицѣ Италія произвела третьяго основателя ордена. Монашеское правило св. Бенедикта Нурсійскаго удовлетворяло церковнымъ и художественнымъ потребностямъ этой страны въ теченіе 700 лѣтъ. Св. Доминикъ († 1221 г.) лишь немногимъ предупредилъ св. Франциска († 1226 г.). Францисканцы и доминиканцы оказали огромное вліяніе на всю послѣдующую церковную и художественную жизнь, и хотя это вліяніе выказалось въ полной силѣ только въ эпоху поздняго средневѣковья, но, что касается до св. Франциска, то оно выразилось тотчасъ же по его канонизаціи (1228 г.) сооруженіемъ посвященной ему „ломбардо-романской“ нижней церкви въ Ассизи: украшающія эту церковь фрески на сюжеты изъ житія святого написаны, однако, ранѣе середины XIII столѣтія.



Образъ св. Франциска Ассизскаго въ нижней церкви Сакро-Спекко, въ Субіако. По Г. Тоде

Первой половинѣ XIII столѣтія принадлежать нѣкоторыя большія умбрійскія деревянныя расписія, позволяющія въ значительной степени

прослѣдить развитіе искусства въ разсматриваемую эпоху. Эти своеобразные памятники — особый родъ средне-итальянской станковой живописи. Они свидѣтельствуютъ, что въ началѣ XII столѣтія распятый Христосъ изображался еще съ отдѣльно пригвожденными ко кресту стопами, съ поднятой головой и открытыми глазами, не какъ страдалецъ, а какъ торжествующій Искупитель. Происшедшая вскорѣ затѣмъ перемѣна объясняется, съ одной стороны, возраставшимъ въ то время вліяніемъ византійскаго искусства, съ другой — вліяніемъ проповѣдей св. Франциска, темою которыхъ часто служило изображеніе умирающаго Спасителя. На этихъ распятіяхъ, ликъ Христа постепенно принимаетъ страдальческое выраженіе, глаза смыкаются, голова склоняется къ правому плечу, тѣло опускается подъ собственной тяжестью. Параллельно съ этими измѣненіями въ композиціи Распятія, хотя и не такъ скоро, появляется пригвожденіе обѣихъ ногъ, сложенныхъ одна съ другою крестъ-на-крестъ, однимъ гвоздемъ, — чисто западная особенность. Тогда какъ изображенія Спасителя, торжествующаго на крестѣ, прекращаются уже вскорѣ по прошествіи первой трети XIII столѣтія, пригвожденіе обѣихъ ногъ однимъ гвоздемъ становится общепотребительнымъ только начиная съ послѣдней четверти этого столѣтія. Важнѣйшія изъ сохранившихся умбрійскихъ распятій этого рода, уже тѣмъ однимъ, что Христосъ представленъ на нихъ живымъ, а его ноги пригвожденными порознь, свидѣтельствуютъ о своемъ болѣе древнемъ происхожденіи. Большое распятіе въ главной церкви Сполето, формы котораго, чрезвычайно вытянутыя въ длину, указываютъ на отразившееся въ немъ византійское вліяніе, помѣчено 1187 годомъ и именемъ художника Альберга. Болѣе итальянскій характеръ уже по округлому очертанію головы Спасителя, имѣетъ знаменитое распятіе въ церкви св. Клары, въ Ассизи, то самое, съ котораго, по легендѣ, Спаситель говорилъ со св. Францискомъ. Сравненіе этихъ двухъ распятій убѣждаетъ, что около конца XII столѣтія и въ этой отрасли искусства, на ряду съ направленіемъ, сильно проникнутымъ византійствомъ, обозначалось другое, болѣе самостоятельное.

3. Романское искусство въ Тосканѣ.

Когда мы вступаемъ на благодатную для художествъ почву Тосканы, города которой въ срединѣ XI столѣтія были, по большей части, самостоятельными, независимыми государствами, намъ приходятъ на память полные жизни образы древняго этрурскаго искусства, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, мы предчувствуемъ весь блескъ, какого достигло здѣсь искусство въ теченіе слѣдовавшаго затѣмъ полутысячелѣтія. Уже въ XI и XII вѣкахъ и въ первой половинѣ XIII вѣка, по крайней мѣрѣ тосканская архитектура шла своими собственными путями, что имѣетъ чрезвычайно важное художественно-историческое значеніе. Правда, подобно тому, какъ „романское“ движеніе въ тѣсномъ смыслѣ слова не было въ состояніи

вывести Римъ изъ коленъ его стараго базиликачнаго стиля, этотъ стиль сохранился, въ существенныхъ своихъ чертахъ, также и въ Тосканѣ. И здѣсь, въ теченіе всей разсматриваемой нами эпохи, сооружались базилики съ колоннами и съ плоскимъ потолкомъ или открытыми стропилами; сводами перекрывались въ храмахъ только крипты и отчасти боковые нефы. Но значительной новизной въ Тосканѣ было то, что наружныя стѣны базилики впервые получили богатую раздѣлку. Въ противоположность плоскому



Церковь С.-Миниато, во Флоренціи. Съ фотографіи братьевъ Алинар, во Флоренціи.

декорированію, шедшему съ Востока, стѣны, арочныя галереи или фальшивыя аркады фасадовъ облицовывались бѣлыми, черно-зелеными и кое-гдѣ красными мраморными плитами; въ ихъ скульптурныхъ украшеніяхъ видна несомнѣнная близость къ позднимъ антикамъ. Во Флоренціи эта связь съ античнымъ искусствомъ представляется столь тѣсной, что флорентійско-романскую архитектуру, согласно съ Якобомъ Буркгардтомъ, признають „прото-ренессансомъ“. Однако мы съ бѣльшимъ основаніемъ можемъ видѣть въ ней продолженіе античныхъ традицій, чѣмъ возрожденіе, такъ какъ средне-итальянское зодчество этого времени постоянно почерпало элементы изъ запаса античныхъ формъ. То, что тоскано-римская архитектура утратила въ присущей античному зодчеству органической связности частей и въ пониманіи отдѣльныхъ

формъ, она возмѣстила своимъ собственнымъ тонкимъ художественнымъ чутьемъ.

Главный памятникъ этого стиля во Флоренціи — очаровательная церковь Санъ-Миніато, за городомъ, на горѣ, и баптистерій, въ самомъ центрѣ города. Первая — образецъ базилики тоскано-романскаго стиля, второй — центральнаго сооруженія. Отличіе отъ древнихъ базиликъ и крестилень состоитъ здѣсь и тамъ въ облицовкѣ внѣшнихъ и внутреннихъ стѣнныхъ поверхностей двувѣтными каменными плитами.



Пизанскій соборъ съ его баптистеріемъ (на переднемъ планѣ, слѣва) и колокольней. Съ фотографіи Дж. Броджи, во Флоренціи.

Церковь Санъ-Миніато, построенная въ XI столѣтіи, представляетъ собою трехнефную колонную базилику безъ трансента, съ обширной кривою подъ хоромъ, на который надо подниматься по нѣсколькимъ ступенямъ. Кривизна перекрыта крестовыми сводами, надъ самой же церковью — открытыя стропила крыши. Коринтскія колонны между нефами въ продольномъ направленіи соединены одна съ другою полуциркульными арками. Мѣсто каждой третьей колонны заступаетъ толстый столбъ, къ которому со всѣхъ его четырехъ сторонъ приставлено по полуколоннѣ; полуколонны, обращенныя къ среднему нефу, болѣе высоки, чѣмъ остальные, и связаны поперечными арками, перекинутыми черезъ средній нефъ. Внутри, верхъ стѣнъ украшенъ простыми геометрическими узорами изъ темно-зеленаго мрамора по бѣлому фону, а абсида — изящными

аркадами на полуколоннахъ. Снаружи передній фасадъ церкви (см. рис. на стр. 189) воспроизводитъ въ благородныхъ пропорціяхъ ея поперечный разрѣзъ. Нижній этажъ, болѣе широкій, расчлененъ пятью фальшивыми арками, покоющимися на коринтскихъ колоннахъ. Фронтонъ болѣе узкаго верхняго этажа поддерживается четырьмя каннелированными пилястрами; между средними пилястрами, подъ мозаикой на золотомъ фонѣ, исполненной въ византійскомъ духѣ, продѣлано окно съ фронтономъ, боковыя колонки котораго стоятъ на романскихъ львахъ. Характеренъ также для романской архитектуры орель, вѣнчающій вершину фронтона; но фигурки „атлантовъ“ (см. т. I, стр. 368), по сторонамъ фальшиво-арочной галереи подъ фронтономъ, черезчуръ миниатюрны. Не всѣ детали этого фасада органически связаны между собою, но въ своемъ цѣломъ онъ эффектенъ и оригиналенъ.

Флорентійскій баптистерій, дошедшій до насъ почти такимъ же, какимъ онъ былъ въ XII столѣтіи, представляетъ внутри восьмиугольное пространство, покрытое однимъ куполомъ. Античныя коринтскія гранитныя колонны, поставленныя въ нишеобразныхъ углубленіяхъ стѣлъ и связанные между собой прямымъ антаблементомъ, образуютъ нижній ярусъ, а пилястры, чередующіяся съ полуциркульными аркадами, расчленяютъ верхній ярусъ этого помѣщенія. Отдѣлка стѣлъ въѣнности баптистерія исполнена въ послѣдующихъ столѣтіяхъ. Такъ, широкій вѣнчающій карнизъ принадлежитъ уже XV столѣтію, т. е. эпохѣ Возрожденія; но стройныя пилястры, расположенныя въ нѣсколько ярусовъ (пилястры средняго яруса соединены полуциркульными арками), и облицовка всѣхъ главныхъ плоскостей рядами разноцвѣтныхъ плитъ относятся къ числу прелестнѣйшихъ изобрѣтеній тоскано-романскаго стиля.

Самый великолѣпный памятникъ тоскано-романской архитектуры находится въ Пизѣ, въ XI столѣтіи превосходившей величиной и могуществомъ Флоренцію. Смѣлою новизною въ архитектурѣ была самая идея пизанцевъ построить соборъ, съ его крестильней и колокольною, за городомъ, на открытомъ полѣ, такъ, чтобы эти зданія были видны отовсюду, что требовало одинаково тщательной ихъ отдѣлки со всѣхъ сторонъ. Эта группа зданій (см. рис. на стр. 190), несомнѣнно, была бы причислена въ древности къ чудесамъ свѣта. Наклонное положеніе, которое приняла знаменитая пизанская колокольня вслѣдствіе осажденія почвы во время постройки, еще увеличиваетъ, по крайней мѣрѣ въ глазахъ профановъ, удивительность всей группы сооружений. Соборъ, возведеніемъ котораго управляли мастера Бускетъ и Райнальдъ, заложенъ въ 1063 г. и оконченъ постройкой въ 1118 г. Уже по плану, это—единственное въ своемъ родѣ зданіе на Западѣ. Двѣ базилики, въ продольномъ корпусѣ пятинефная (первоначально только трехнефная), въ поперечномъ — трехнефная, пересѣкаются между собою, образуя въ планѣ крестъ. Восточная вѣтвь креста, а также сѣверная и южная вѣтви снабжены полукруглыми абсидами. Надъ продолговатымъ средокрестіемъ воз-

вышается большой, яйцеобразный куполь, поддерживаемый уже стрельчатыми арками. Нѣкоторое сходство по плану съ церковью въ Калать-Симанѣ, въ Сиріи (см. стр. 29), и съ церковью св. Апостоловъ, въ Константинополѣ, (см. стр. 6) объясняется торговыми сношеніями приморскаго города,



Внутренность пизанскаго собора. Съ фотографіи Дж. Броджи, во Флоренціи.

какимъ была въ то время Пиза, съ Востокомъ. Но по своему общему виду, пизанскій соборъ — сооруженіе отнюдь не византійское, а такъ какъ и матеріалъ для его драгоценной облицовки доставили богатыя мраморныя мѣстныя ломки, то можно считать его образцомъ туземной, тосканской архитектуры, возникшимъ на античной основѣ. Въ отдѣльныхъ вѣтвяхъ креста преобладаетъ древне-христіанскій базиличный стиль. Средній нефъ (см. рис. на этой стр.)—съ плоскимъ потоло-

комъ, боковые же нефы перекрыты уже романскими крестовыми сводами. Роскошныя колонны, соединенныя между собой арками, стоятъ на античныхъ базисахъ и увѣнчаны по большей части настоящими римско-коринфскими и композитными капителями; но въ боковыхъ нефѣхъ и въ верхнихъ галереяхъ встрѣчаются уже ново-коринфскія капители, украшенныя фигурами животныхъ. Изящныя эмпоры надъ боковыми нефами открываются въ средній нефъ двойными арками, охваченными большими ложными арками. На стѣнахъ, столбахъ и аркахъ бѣлыя и темнозеленыя мраморныя плиты чередуются горизонтальными рядами. Внутренность собора производитъ впечатлѣніе торжественной роскоши и гармоничной живописности. Но едва ли еще не роскошнѣе отдѣлка наружныхъ стѣнъ: надъ высокимъ нижнимъ ярусомъ западнаго фасада, расчлененнаго семью фальшивыми арками на колоннахъ, вся верхняя поверхность стѣны украшена четырьмя ярусами открытыхъ галерей, полуциркулярныя арки которыхъ покоятся на свободно-стоящихъ колоннахъ. Такія же галереи надъ фальшивыми аркадами служатъ украшеніемъ и стѣнъ хора. Прочія стѣнные пространства расчленены болѣе просто, только одними фальшивыми аркадами или пилястрами. Все зданіе представляетъ собою монументальное цѣлое, отдѣльныя части котораго органически связаны между собой.

Въ кругломъ по плану баптистеріи, постройка котораго начата въ 1153 г. Діотисальви, тотъ же стиль выказывается еще въ болѣе чистой. Покрытый высокимъ коническимъ куполомъ, баптистерій имѣетъ внутри двухъярусную круговую галерею изъ коринфскихъ колоннъ и столбовъ. Купель и ограду вокругъ нея Гвидо Бигарелли, изъ Комо, украсилъ въ 1246 г. цвѣтной пикрескаціей изъ мрамора и другихъ горныхъ породъ, напоминающей работы Косматовъ, но отличающейся отъ нихъ стилемъ. Снаружи, надъ ложными аркадами нижняго этажа, висится аркадная галерея на свободно-стоящихъ колоннахъ, позднѣе снабженная готическими украшеніями.

Наконецъ, знаменитая пизанская падающая колокольня, воздвигнутая нѣмецкимъ мастеромъ Вильгельмомъ Инсбрукскимъ и пизанцемъ Бонаинномъ (начала постройкой въ 1174 г.), окружена на каждомъ изъ шести верхнихъ этажей открытой, словно ажурной, колоннадой. „Принципъ грековъ—говоритъ Якобъ Буркгардтъ—обводить зданіе колоннадой, какъ живымъ выраженіемъ стѣнной округлости, съ величайшей смѣлостью перенесенъ здѣсь на многоэтажное сооруженіе; это — не просто галереи, а идеальная обдѣлка башни, представляющая въ своемъ родѣ меньшую побѣду надъ тяжестью матеріала, чѣмъ нѣмецкія готическія башни“. Что касается до архитектурныхъ подробностей, то коринфскія капители античнаго стиля здѣсь часто уступаютъ мѣсто болѣе простымъ средневѣковымъ формамъ. Общее впечатлѣніе, производимое всею этою группою зданій, изслѣдованныхъ въ ихъ совокупности П. Шуманомъ и нѣк. др., — впечатлѣніе античности, переработанной свободно и оригинально.

Флорентійскій стиль, образчикомъ котораго въ самой Флоренціи служить, кромѣ Санъ-Миніато, старая церковь св. Апостоловъ, замѣтенъ также въ нижнихъ частяхъ фасада собора Эмполи (1093 г.) и, смѣшанный съ пизанскими мотивами, въ нѣкоторыхъ церквахъ Пистойи, а именно, въ соборѣ, въ Сантъ-Андреа и въ Сантъ-Бартоломмео. Стилю пизанскаго собора, въ самой Пизѣ выраженному въ болѣе простой формѣ, напр. въ церквахъ Санъ-Фредіано, Санъ-Систо, Санъ-Пьерино, и уже осложненному стрѣльчатыми арками въ красивыхъ небольшихъ церквахъ Санъ-Паоло-а-Рипа-д'Арно и Санта-Маріа-делла-Спина, болѣе или менѣе удачно подражали, главнымъ образомъ, церкви Лукки. Часто упоминаемая церковь Санъ-Фредіано, въ Луккѣ, сохранившаяся часть которой, какъ въ послѣднее время еще разъ указалъ на то Дегио, дѣйствительно принадлежитъ только первой половинѣ XII-го столѣтія, имѣетъ пять нефовъ, но лишена трансепта. Трехнефныя и Т-образныя, имѣющія трансептъ церкви въ Луккѣ — соборъ св. Мартина, Санъ-Микеле, Санта-Маріа-форисъ-портамъ и Санъ-Джованни. Особенность этихъ церквей состоитъ въ томъ, что въ срединѣ аркадныхъ галерей ихъ переднихъ фасадовъ помѣщена не арка, а колонна, какъ въ двухъ самыхъ верхнихъ галереяхъ пизанскаго собора. Основныя античныя черты, замѣчныя повсюду въ церквахъ Флоренціи и Пизы, въ небольшихъ городахъ начинаютъ исчезать. Большой извѣстностью пользуется церковь Санта-Маріа-делла-Пьеве, въ Ареццо, весь четырехъярусный фасадъ которой превращенъ въ галерею на колоннахъ, ставящихся кверху, вслѣдствіе удвоенности числа колоннъ, все болѣе и болѣе тѣсными. По той же причинѣ колонны верхняго ряда не могли быть соединены арками и несутъ на себѣ плоскій антаблементъ.

Тосканская скульптура поднимается на значительную высоту въ послѣдующее время, въ занимающую же насъ эпоху появляются только ея зачатки, надъ изученіемъ которыхъ трудился Шмарсовъ. О томъ, чтобы въ этихъ зачаткахъ было что-либо независимое отъ античнаго и византійскаго искусствъ, не можетъ быть рѣчи. Рельефъ съ изображеніемъ Богоматери, въ церкви Санта-Маріа-форисъ-портамъ, оказался рабочей копіей одного византійскаго рельефа, рѣзаннаго на слоновой кости. Купель въ церкви Санъ-Фредіано, въ Луккѣ, — воспроизведеніе въ увеличенномъ видѣ одного древне-христіанскаго ящика слоновой кости. И въ прочихъ пластическихъ фигурныхъ изображеніяхъ на тосканскихъ церковныхъ фасадахъ, каедахъ и купеляхъ видно повсюду стремленіе держаться старой, преимущественно византійской традиціи, и только въ рѣдкихъ случаяхъ тосканской скульптурѣ уже въ то время удавалось оживлять эту окаменѣлую традицію дыханіемъ новой жизни.

Какъ на примѣры плохого пониманія формъ при вѣрности вообще византійскому направленію, можно указать на произведенія мастера Груамона и его брата, Даодата, въ Пистойѣ на Тайную Вечерю надъ сѣвер-

ними дверями церкви Санъ-Джованни-фуорчивитасъ (1162 г.) и на Поклоненіе Волхвовъ на боковомъ порталѣ церкви Санъ-Андреа. Между 1200 и 1250 г. Гвидо Бигарелли, изъ Комо, работавшій, какъ мы видѣли, въ 1246 г. въ пизанскомъ баптистеріи, велъ тосканскую скульптуру по пути сознательнаго подражанія антикамъ, и въ этомъ расходился съ художественными стремленіями своей родины. Съ 1204 по 1233 г. онъ трудился, съ перерывами, надъ своимъ главнымъ произведеніемъ—фасадомъ собора св. Мартина, въ Луккѣ. Въ колоннахъ этого фасада, обвитыхъ фигурами животныхъ, чувствуется, правда, вліяніе верхне-итальянскаго романства, но изображеніе Христа, сидящаго на престолѣ, на фронтонѣ портала, сколь нельзя болѣе выказываетъ тяготѣніе Бигарелли къ античному искусству. Онъ работалъ въ 1199 г. въ Пистоѣ, въ



Рельефъ карниза надъ восточною дверью пизанскаго баптистерія. Съ фотографіи братьевъ Аллиари, во Флоренціи.

мѣстномъ соборѣ, а послѣ 1250 г.—надъ кафедрой церкви Санъ-Бартоломео, въ Пантано. Въ продолженіе полувѣка стиль его произведеній оставался однимъ и тѣмъ же. Изящный, но безжизненный, этотъ стиль старался приблизиться къ древнимъ образцамъ въ исполненіи даже головъ. Среди скульптуровъ, продолжавшихъ, послѣ Бигарелли, трудиться надъ фасадомъ луккскаго собора, мастеръ, изваявшій въ 1233 г. изображенія мѣсяцевъ и сцены изъ житія св. Мартина по обѣимъ сторонамъ средняго портала (1233), превосходилъ этого художника въ отношеніи внутренней оживленности фигуръ. Вѣроятно тѣмъ же мастеромъ исполнено здѣсь огромное (больше, чѣмъ въ натуру) изображеніе св. Мартина верхомъ на конѣ, съ нищимъ, являющееся важнымъ шагомъ впередъ въ развитіи средневѣковой пластики.

Независимо отъ Бигарелли, тосканская скульптура разсматриваемой эпохи шла по тому же пути, какъ и онъ. Превосходные каменные рельефы на архитравѣ и косякахъ восточныхъ дверей пизанскаго баптистерія (см. рис. на этой стр.) принадлежатъ еще XII-му столѣтію. Сюжеты скомпонованы ясно, расположены симметрично, съ большимъ вкусомъ (напр. рельефъ,

изображающій Крещеніе Господне); особенно фигуры Христа, въ композиціи „Сшествіе во адъ“, и апостоловъ отличаются правильностью пропорцій, спокойствіемъ тѣлодвиженій и умѣлостью расположенія складокъ. Все это заимствовано отъ болѣе раннихъ рельефовъ, рѣзанныхъ на слоповой кости. Въ высшей степени любопытный образецъ тосканскихъ брон-



Каѳедра собора въ Вольтеррѣ. Съ фотографіи братьевъ Аливари, во Флоренціи.

зовыхъ издѣлій этой эпохи представляютъ собою южныя двери пизанскаго собора, рисункомъ и отливкою напоминающія бронзовыя двери монреальскаго собора, — произведеніе пизанца Бонайна (см. выше, стр. 193). 24 рельефа, изображающіе сцены изъ земной жизни Спасителя, вовсе не такъ — грубы, какъ ихъ обыкновенно считаютъ. Фигуры въ нихъ стройны, группированы ясно; ограниченность числа дѣйствующихъ лицъ не затемняетъ смысла сюжетовъ; византийская вылощен-

ность и холодность начинаютъ въ этихъ рельефахъ уступать мѣсто искреннему выраженію чувства.

Во внутренности тосканскихъ церквей важную роль играли въ то время украшенныя скульптурою каѳедры, подножьями которыхъ обыкновенно служили львы или другіе символы побѣжденного зла. Рельефы каѳедры въ небольшой церкви Санъ-Леонардо-инъ-Арчетри, (раньше въ Санъ-Пьетро-Скерадіо), во Флоренціи, исполненные около 1200 г., изображаютъ событія изъ жизни Христа въ крайне неуклюжихъ, но неполныхъ безжизненныхъ формахъ. Болѣе зрѣлы рельефы, украшающіе каѳедру собора въ Вольтеррѣ, со сценами изъ Ветхаго и Новаго

Завѣтовъ (см. рис. на стр. 196); они ясно свидѣтельствуютъ о томъ, что тосканскіе мастера старались подходить въ формахъ, движеніяхъ и одеждахъ сколь возможно ближе къ античному искусству. Такимъ образомъ, здѣсь уже до нѣкоторой степени проявлялось стремленіе, руководившее потомъ дѣятельностью великаго Никколò Пизано.

При разсмотрѣніи тосканской живописи до середины XIII-го столѣтія, мы снова встрѣчаемся съ „византійскимъ вопросомъ“. Вазари утверждаетъ, что итальянская живопись разсматриваемаго нами времени томила въ узахъ византійства, и что самъ Чимабуе, реформаторъ тосканской живописи, выучился своему искусству у греческихъ живописцевъ, призванныхъ во Флоренцію ея правительствомъ. Это свидѣтельство отца исторіи итальянскаго искусства перѣдко, послѣ изслѣдованій Румора, подвергалось насмѣшкамъ. Но мы уже видѣли, (см. стр. 185), что папа Гоноріѳ III, въ первой трети XIII столѣтія, призвалъ въ Римъ византійскихъ мозаичистовъ; столь же легко флорентійское правительство могло пригласить во Флоренцію греческихъ художниковъ, хотя бы для мозаичныхъ работъ въ баптистеріи. Во всякомъ случаѣ, тотъ фактъ, что какъ-разъ въ началѣ XIII-го столѣтія византійскій стиль получилъ господство въ тосканской живописи, не отрицается и Руморомъ, а въ настоящее время особенно выставляется на видъ Стринговскимъ, Тоде, Максомъ Циммерманомъ и другими.

Если мы и здѣсь обратимся къ мозаикамъ, то наше вниманіе прежде всего остановятъ на себѣ исполненныя между 1225 и 1230 гг. мозаики алтарной ниши во флорентійскомъ баптистеріи. Монахъ-францисканецъ Любъ, трудившійся надъ ними, воспитался на византійскихъ образцахъ, сомнѣнія въ чемъ не допускаетъ стиль его работы. Колесо, съ Агнцемъ въ срединѣ, держатъ четыре мужскія колѣнопреклоненныя фигуры, стоящія на (написанныхъ) капителяхъ колоннъ. Я. Буркгардтъ видѣлъ въ нихъ предковъ Микеланджеловскихъ аксессуарныхъ фигуръ на потолкѣ Сикстинской Капеллы. Но украшенія спицы колеса—византійскія, равно какъ и изображенія Іоанна Крестителя и Богоматери, возсѣдающихъ на тронахъ среди колѣнопреклоненныхъ мужскихъ фигуръ. Богоматерь, представленная съ-лица, держитъ Младенца прямо передъ собой на колѣняхъ; надо отмѣтить, что этотъ византійскій типъ изображенія Богоматери является здѣсь въ послѣдній разъ въ итальянскомъ искусствѣ.

Мозаики купола баптистерія исполнены отчасти столѣтіемъ позже, но онѣ не свѣжѣе и не лучше мозаикъ абсиды. Большой образъ Христа въ среднемъ кругѣ купола—работы Андреа Тафи, котораго Вазари называетъ ученикомъ грека Аполлонія, и который теперь отождествляется съ нѣкимъ Андреемъ съ греко-венеціанскаго острова Кандіа.

Впечатленіе византійскихъ производятъ также неудачно реставрированныя мозаики церкви Санъ-Миніато, во Флоренціи. Мозаика алтарной

ниши, изображающая Спасителя между Богоматерью и св. Миниатомъ, принадлежить, вѣроятно, концу, а мозаика на фронтонѣ, со Спасителемъ, сидящимъ на престолѣ, началу XIII-го столѣтія. Въ декоративномъ отношеніи, эти обѣ мозаики очень эффектны.

Изъ тосканскихъ фресокъ слѣдуетъ упомянуть объ украшающихъ собою церковь Санъ-Піетро-инъ-Градо, близъ Пизы. Тридцать большихъ фресокъ на верхнихъ стѣнахъ средняго нефа представляютъ эпизоды изъ житія ап. Петра. Подъ ними помѣщены портреты папъ, а выше нихъ — фризы съ фигурами ангеловъ. Основной характеръ этихъ неискusstvenныхъ изображеній — византийскій, но имъ присущи многія римско-христіанскія черты.

Наконецъ, тосканская станковая живопись разсматриваемой эпохи вводитъ насъ уже въ преддверіе исторіи итальянскихъ художниковъ, хотя мы имѣемъ очень мало достовѣрныхъ свѣдѣній о личности и времени дѣятельности первыхъ тосканскихъ мастеровъ. Тоскана — главнымъ образомъ, родина знакомыхъ намъ (см. стр. 188) живописныхъ распятій, и именно въ нихъ легко прослѣдить переходъ отъ изображеній Спасителя, царящаго на крестѣ, къ изображеніямъ Его страдающимъ и усопшимъ. Распятіе Палаццо-Пубблико, въ Луккѣ, помѣченное именемъ Берлипгери, написано еще совершенно въ старинномъ родѣ, но распятія работы Джуотты Пизанскаго, сохранившіяся въ церквахъ Санъ-Раніеро-е-Леонардо, въ Пизѣ, Санта-Марія-дельи-Анджели, въ Ассизи, и въ Гвальдо, на Монте-Морелло (все они подписаны художникомъ, а послѣднее, кромѣ того, помѣчено 1236 годомъ), изображаютъ Спасителя уже въ предсмертной агоніи, хотя еще съ пригвожденными отдѣльно ногами. На ряду съ распятіями, во второй четверти XIII-го столѣтія, въ тосканской станковой живописи распространяются изображенія св. Франциска; также и они, въ противоположность радостному выраженію на портретѣ въ Сакро-Спекко (см. выше, стр. 187), постепенно придаютъ святому все болѣе и болѣе угрюмый, страдальческій видъ. Подобно тому, какъ пизанецъ Джуотта славился своими распятіями, такъ Маргаритоне-д'Ареццо славъ специалистомъ по части иконъ св. Франциска. Замѣчательныя изображенія Франциска, принадлежащія кисти этого художника, находятся, между прочимъ, въ картинной галерей Ареццо, въ сьенской академіи и въ христіанскомъ музеѣ Ватикана. Одно изъ главныхъ произведеній Маргаритоне въ другомъ родѣ — большое распятіе въ церкви св. Франциска, въ Ареццо; у ногъ Спасителя художникъ изобразилъ св. Франциска въ фигурѣ величиною въ половину натуры, колѣнопреклоненнымъ и обнимающимъ крестъ. Еще яснѣе, чѣмъ въ распятіяхъ и образахъ св. Франциска, новыя вѣянія проявляются въ тосканскихъ мадоннахъ. По ихъ части, кромѣ Маргаритоне, выдающимся мастеромъ былъ третій художникъ, Гвидо Сьенскій, знаменитая мадонна котораго, въ сьенскомъ Палаццо-Пубблико (см. рис. на стр. 199), подписана его именемъ и помѣчена 1221 годомъ. Подлинность этой даты, послѣ изысканій Вик-

гоффа, Циммермана, Шубринга, Ротеса и др., не подлежит сомнѣнію. Нѣсколько болѣе поздняя реставрація только придала этой иконѣ болѣе свѣтлый видъ. Она очень рѣзко отличается отъ „греческихъ“ мадоннъ того же времени. Богоматерь и Младенецъ изображены уже не en face, въ застывшихъ, принужденныхъ позахъ, но приведены въ болѣе сердечныя отношенія между собою, хотя и не смотрятъ еще другъ на друга. Для исторіи развитія тосканскаго искусства важенъ тотъ фактъ, что этотъ шагъ впередъ былъ сдѣланъ въ Сьенѣ, городѣ, посвященномъ Пресвятой Дѣвѣ. Впрочемъ, мадонна Гвидо еще довольно неповоротлива и написана въ манерѣ, довольно близкой къ византійской. Не должно также преувеличивать заслуги Джунты Пизано и Маргаритоне-д'Ареццо: они — не болѣе, какъ представители искусства, томящагося въ оковахъ и рвущагося на свободу.

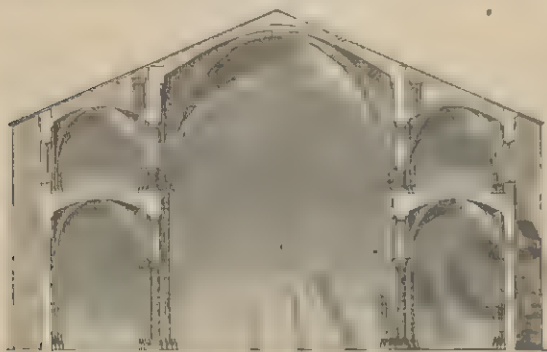
4. Ломбардо-романское искусство.

Ломбардо - романскимъ искусствомъ мы называемъ искусство долины рѣки По и восточныхъ склоновъ Апеннинъ, до Болоньи. Такимъ образомъ, въ территориальномъ отношеніи, оно распространяется, кромѣ собственно Ломбардіи, также на Эмилію, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ, какъ уже было замѣчено выше (см. стр. 184), его вліяніе проникаетъ даже за Апеннины и завоевываетъ отдѣльныя мѣстности Средней и Южной Италіи. Хотя „романскій“ архитектурный стиль свое наиболѣе чистое, послѣдовательное и гармоничное развитіе получилъ въ мѣстностяхъ, лежащихъ къ сѣверу отъ Альпъ, тѣмъ неменѣе ломбардская архитектура, впервые изслѣдованная подробно Дартеномъ и въ послѣднее время Ривойрой, большую часть отдѣльныхъ „романскихъ“



Мадонна, икона Гвидо Сьенскаго, въ сьенской ратушѣ.
Съ фотографіи братьевъ Ашнари, во Флоренціи

формъ, какъ мы видѣли (см. стр. 100), выработала раньше, чѣмъ сѣверно-романская. Возможно, что эти формы, прототипы которыхъ мы находимъ частью въ Сиріи и Малой Азіи (см. стр. 30 и 31), были пересажены, при посредствѣ монастырскаго искусства и восточныхъ монастырей, съ одной стороны, чрезъ Равенну въ Ломбардію, съ другой — если согласиться со Стриговскимъ — чрезъ Марсель, но, во всякомъ случаѣ, отчасти и чрезъ Италію, — во Францію и Германію. Какъ бы то ни было, свѣжія силы Запада влили въ эти формы новую жизнь и спаяли ихъ въ мощное цѣлое. Однѣ и тѣ же причины имѣли одинаковыя слѣдствія какъ на Сѣверѣ, такъ и на Югѣ. Поэтому, признавая во многихъ отношеніяхъ первенство за Ломбардіей, мы не можемъ, однако, вернуться къ старому, раздѣляемому теперь Ривойрой, мнѣнію, что романская архитектура распространилась повсюду изъ Ломбардіи.



Поперечный разрѣзъ церкви С Амброджо, въ Миланѣ. По Ф. де-Дартейну.

какъ на югѣ, такъ и на сѣверѣ отъ Альпъ, романскую кубовидную капитель, закругленную книзу въ видѣ полушарія. Но только со середины XI-го столѣтія итальянскіе и сѣверные зодчіе стали отваживаться на то, что составляетъ главное нововведеніе настоящаго романскаго стиля, а именно на покрытіе сводами средняго нефа; подобное покрытіе, тамъ, гдѣ оно производилось настоящими крестовыми сводами, давало въ планѣ рядъ примыкающихъ одинъ къ другому правильныхъ четырехугольниковъ. Романскія базилики этой „связанной системы“, соблюденной довольно послѣдовательно напр. въ пизанскомъ соборѣ, встрѣчаются въ Ломбардіи не такъ часто, какъ на сѣверѣ отъ Альпъ. За то болѣе свободно перекрытая романская базилика, планъ которой, вмѣсто старой Т-образной формы, имѣетъ форму латинскаго креста (см. выше, стр. 115), достигаетъ блестящаго развитія именно въ Ломбардіи.

Указанная особенность романскаго стиля проявилась вполне въ перестроенной заново во второй половинѣ XI столѣтія (по Ривойрѣ въ 1046—1071 гг.) первоначальной церкви св. Амвросія (Сантъ-Амброджо), въ Миланѣ (см. ея планъ на стр. 100). Только три ниши ея хора при-

Мы уже видѣли (стр. 99), что цѣлый рядъ отличительныхъ признаковъ романской внѣшней архитектуры, каковы расчлененіе стѣнъ лопатками и фальшивыми арками, аркатурные фризы, и небольшія аристократическія галереи на колоннахъ, могли укорениться въ ломбардскомъ зодчествѣ уже въ предшествовавшее время. Точно также мы встрѣчаемъ еще до 1050 г., и притомъ

надлежать еще постройкѣ VIII—IX столѣтій. Атрій, обнесенный галереею съ колонками и столбами, какимъ мы видимъ его теперь, построенъ не раньше XI—XIII столѣтій. Продольный корпусъ этой церкви (см. рис. на стр. 200) — трехнефный, безъ трансепта, съ восьмиграннымъ шатровымъ куполомъ надъ алтарнымъ пространствомъ, съ двухъярусными боковыми нефами почти одной вышины со среднимъ нефомъ, и съ нартексомъ, открывающимся въ атрій пятью арками въ каждомъ этажѣ. Во внутренности храма, большіе квадраты средняго нефа перекрыты повышенными, и потому имѣющими видъ куполовъ, крестовыми сводами, ребра которыхъ утолщены діагональными нервюрами. Подпорами этимъ нервюрамъ служатъ стройныя высокія полуколонны, приставленныя къ угламъ массивныхъ столбовъ, поддерживающихъ продольныя и поперечныя арки. Между главными столбами вставлено по двѣ арки меньшаго размѣра, которыя, повторяясь въ верхнемъ ярусѣ, образуютъ малые крестовые своды надъ боковыми нефами и ихъ эмпорами. На низкихъ капителяхъ столбовъ,



Капитали столбовъ и колоннъ церкви С-Амброджо, въ Миланѣ.
По Ф. де-Дартану.

лиственный орнаментъ, схематизированный въ византійскомъ духѣ, перемѣшанъ съ древней лангобардской плетенкой и животными формами (см. рис. на этой стр.). Стилизованные завитки аканѳа, аркатурные фризъ и ряды плоскихъ полосъ украшаютъ другія мѣста. Особенно любопытны чудовища съ выпученными глазами, на стержняхъ колоннъ главнаго портала. Подобныя фитуры фантастическихъ животныхъ, чисто вишнимъ образомъ связанныя съ элементами зданія, составляютъ особенность ломбардской архитектурной пластики. Что въ этихъ причудливыхъ формахъ скрывается германская раса лангобардовъ, намъ кажется не столь невѣроятнымъ, какъ полагаютъ въ настоящее время; этому не противорѣчатъ и отдѣльные случаи появленія подобныхъ формъ въ Средней Италіи, которые должны быть объясняемы именно лангобардскимъ вліяніемъ. При всемъ своемъ значеніи для исторіи романской архитектуры, миланская церковь св. Амвросія не отличается тѣмъ благородствомъ пропорцій, которое необходимо для того, чтобы наизамѣчательнѣйшее зданіе было художественно въ полной степени.

Другія церкви мѣстностей, о которыхъ мы ведемъ рѣчь, независимо отъ различія въ строительномъ матеріалѣ (въ Ломбардіи для построекъ употреблялся преимущественно простой камень или кирпичъ), рѣзко отличаются отъ современныхъ имъ тосканскихъ церквей. Наружныя аркадныя галереи не окружаютъ здѣсь, какъ мы видѣли это въ Тосканѣ.

всего фасада, образуя собой ажурную, сквозную отдѣлку главных стѣнъ, а тянутся, имѣя меньшій масштабъ, въ видѣ отдѣльныхъ горизонтальныхъ украшеній на фасадахъ и абсидахъ, или вдоль скатовъ фронтона. Въ срединѣ фасада начинается помѣщаться большое колесообразное окно, такъ наз. „роза“, символизирующая собою колесо Фортуны. Порталы здѣсь отдѣланы гораздо роскошнѣе, чѣмъ въ Тосканѣ; надъ входной дверью помѣщается тимпанъ, т. е. полукруглое пространство, занятое рельефнымъ изображеніемъ; самый входъ часто вдается въ толщу стѣны уступами, образуемыми рядомъ арокъ на колоннахъ, причемъ разстоянія между колоннами и отверстія арокъ постепенно суживаются, но часто также порталъ снабженъ особымъ крыльцомъ, увѣнчаннымъ фронтономъ и поддерживаемымъ колоннами, которыя обыкновенно стоятъ на изваяніяхъ львовъ или другихъ животныхъ, нерѣдко даже на человѣческихъ фигурахъ, имѣющихъ символическое значеніе. Гдѣ, какъ въ церкви св. Амвросія, болѣе низкіе, покрытые односкатными крышами боковые нефы уступаютъ мѣсто поднимающимся до высоты средняго нефа боковымъ нефамъ съ двускатными крышами, фронтоны занимаютъ всю ширину фасада. За исключеніемъ немногихъ, и притомъ только кажущихся случаевъ соединенія колокольной съ корпусомъ церкви (см. выше, стр. 100), въ Ломбардіи четырехърапные колоколни и бантистеріи попрежнему помѣщаются отдѣльно отъ церквей, изъ которыхъ многія имѣютъ зато куполъ надъ средокрестіемъ или хоромъ.

На ряду со сводчатыми базиликами, въ теченіе всего разсматриваемаго времени въ Ломбардіи устраивались также базилики съ плоскимъ потолкомъ или съ открытыми стропилами. Главнымъ памятникомъ построекъ этого рода, если не считать моденскаго собора, въ послѣдствіи перекрытаго стрѣльчатыми сводами, остается благородная церковь св. Зенона (Санъ-Дзено), въ Веронѣ; ея внутренность, безъ транспта, со столбами, къ которымъ прислонены полуколонны, съ подпружными арками, перекинутыми чрезъ средній нефъ, напоминаетъ собою флорентійскую церковь Санъ-Миніато, тогда какъ ея фасадъ, подобно фасаду моденскаго собора, снабженъ роскошнымъ порталомъ, колонны котораго покоятся на львахъ; ея боковые нефы сравнительно невысоки и имѣютъ свои односкатныя крыши, такъ что фронтоны высятся не надъ всею шириною фасада.

Среди базиликъ со сводами особенно любопытна церковь св. Михаила (Санъ-Микеле), въ Павіи, по архитектурѣ своей внутренности и внѣшности очень близкая къ миланской церкви св. Амвросія, отъ которой она отличается существованіемъ въ ней транспта. Главная часть зданія принадлежитъ второй половинѣ XI-го, а фасадъ—первой половинѣ XII-го столѣтія. Изъ прочихъ важнѣйшихъ романскихъ церквей Верхней Италіи, перекрытыхъ крестовыми сводами, къ числу церквей съ эмпорами надъ боковыми нефами, по классификаціи Дегио, принадлежатъ богато-расчлененные, выказывающіе всю прелесть ломбардо-романскаго архитектурнаго стиля соборы Модены, Пармы, Пьяченцы.

Кремону и Борго-Санъ-Донинно. Среди базиликъ съ низкими боковыми нефами безъ амбюръ, церкви Санъ-Савино, въ Пьяченцѣ, монастырская церковь въ Кьяравалле, близъ Милана, и Санъ-Пьетро-е-Паоло, въ Болоньѣ, имѣютъ планъ, подраздѣленный на квадраты; напротивъ того, эффектные церкви Санъ-Пьетро-инъ-Чьело-д'Оро, въ Павіи, и соборъ въ Трентѣ, на фасадахъ которыхъ бросаются въ глаза нестильные „состав-



Пармскій соборъ съ восточной стороны. Съ фотографіи братьевъ Атилари, въ Флоренціи.

ная“ колонны ¹, построенны по болѣе свободному плану. Фасадъ съ однимъ фронтономъ и крошечными арочными галереями вдоль его скатовъ имѣютъ церкви Санъ-Микеле и Санъ-Пьетро, въ Павіи, а также пармскій и пьяченцскій соборы. Особенно богато украшены арочными галереями стѣны хора соборовъ въ Моденѣ, Пармѣ (см. рис. на этой стр.) и въ Мурано (см. стр. 173). Наиболѣе сложный планъ имѣетъ пьяченцскій соборъ, трансептъ котораго, очевидно, въ подражаніе пизанскому собору (см. стр. 192), — такъ же, какъ и продольный корпусъ, — трехнефный. Къ церквамъ съ наиболѣе красивыми восьмигранными купо-

¹ Небольшія колонны, состояція изъ нѣсколькихъ стержней, какъ-бы перевязанныхъ посрединѣ жгутомъ.

лами относятся пьяченскій и пармскій (см. рис. на стр. 203) соборы и церкви Сантъ-Пьетро-инъ-Чьело-д'Оро и Сантъ-Джованни-инъ-Борго, въ Павіи. Въ архитектурѣ башенъ, самыя развитыя формы были предвосхищены еще въ раннемъ средневѣковѣ парю колоколенъ собора въ Иврей (973—1005); двѣ башни должны были, какъ исключеніе, украшать собою неоконченный фасадъ собора въ Борго-Сантъ-Доннино (1080). Въ болѣе чистомъ ломбардскомъ стилѣ построена въ 1063 г. единственная колокольня въ Помпозѣ, близъ Равенны. Въ XII столѣтіи, этого стиля держались строители колоколенъ при церкви Сантъ-Дзено, въ Веронѣ, и при пармскомъ соборѣ (см. рис. на стр. 203).

Во внутренности ломбардскихъ базиликъ со сводами преобладаютъ довольно простыя архитектурныя формы. На ряду съ коринѣскими ка-



Ломбардскія капители: а, изъ моденскаго собора, б, изъ пьяченскаго собора. По Г. Дегио и Г. Веццелду

пителями и подражающими коринѣскимъ, которыя и здѣсь господствуютъ, являясь въ различныхъ вариціяхъ (см. рис. на этой стр.), мы находимъ напр. въ монастырской церкви Кьярвалле, близъ Милана, въ Сантъ-Абондіо, въ Комо, въ Сантъ-Пьетро-е-Паоло, въ Болонѣ, въ Сантъ-Теодоро, въ Павіи, и въ боковыхъ нефѣхъ моден-

скаго и новарскаго соборовъ, кубовидныя орнаментированныя капители; капителями съ фигурами животныхъ и людей особенно богаты церкви Сантъ-Амброджо и Сантъ-Чельсо, въ Миланѣ, Сантъ-Микеле и Сантъ-Ньетро, въ Павіи.

Центральная система архитектуры, если не принимать въ разсчѣтъ болонской церкви Сантъ-Сеполькро, представляющей собою подражаніе іерусалимской церкви Гроба Господня и построенной еще въ первомъ тысячелѣтіи по Р. Хр., нашла себѣ примѣненіе преимущественно въ нѣкоторыхъ баптистеріяхъ, снаружи и внутри чрезвычайно расчлененныхъ и украшенныхъ галереями съ колоннами и аркадами. Особенно роскошно отлѣланы восьмиугольныя баптистеріи въ Пармѣ и въ Кременѣ.

При всемъ однообразіи общаго художественнаго характера ломбардо-романскаго архитектурнаго стиля, въ его деталяхъ много различія и свободы. Онъ не произвелъ такихъ безусловно великихъ, волнующихъ душу памятниковъ, каковы въ тоскано-романскомъ зодчествѣ пизанскій соборъ, а въ венеціанско-византійскомъ — св. Маркъ: его историческое значеніе въ отношеніи выработки новыхъ формъ

важнѣе, чѣмъ его художественныя достоинства; тѣмъ неменѣе, при взглядѣ на веронскую церковь св. Зенона, и на пьаченцскій, моденскій или пармскій соборы, нельзя не поддагься ихъ очарованію.

Ломбардо-романская пластика занималась преимущественно рубкою рельефовъ изъ камня и, сверхъ упомянутыхъ нами капителей съ фигурами животныхъ и людей, надѣляла скульптурными украшениями церковныя фасады и порталы. Вообще она выше тосканской пластики того же времени, болѣе свободна отъ византійской традиціи, болѣе жизненна, и этимъ, по господствующему въ нѣмецкой наукѣ мнѣнію, она обязана присутствію въ ней сѣверныхъ, германскихъ элементовъ. Форма имени „Вилгельмъ“ въ одной изъ подписей художниковъ, повидимому, указываетъ на нѣмецкое происхожденіе выставившаго ее; но нѣмецкія имена были вообще употребительны въ Ломбардіи со временъ лангобардовъ; они свидѣлствуютъ только о германской примѣси въ крови ломбардцевъ, которые, сдѣлавшись итальянцами, въ XI и XII-мъ столѣтіяхъ почувствовали себя достаточно самостоятельными для того, чтобы своими собственными силами создавать новое. Въ совокупности своихъ произведеній, верхне-итальянская пластика разсматриваемаго времени, которой Максъ Циммерманъ посвятилъ особое сочиненіе, представляется, однако, болѣе грубой, чѣмъ современное ей сѣверное искусство.

Остановимся прежде всего на 48-ми бронзовыхъ рельефахъ, украшающихъ собою главныя двери церкви Санъ-Дзено, въ Веронѣ, и изображающихъ сцены изъ Священной Исторіи и изъ житія св. Зенона. Рельефы лѣвой створки, несмотря на варварскую грубость ихъ стиля, многіе считаютъ нѣмецкой работою времени Бернварда Гильдесгейм-скаго (см. стр. 156), тогда какъ рельефы правой створки, включая сюда четыре изображенія со сценами изъ житія св. Зенона, приписываются итальянскимъ мастерамъ первой половины XII столѣтія. Къ этому же времени относятся каменные скульптуры портала и фасада той же церкви. Порталъ, на тимпанѣ котораго изображенъ св. Зенонъ надраконѣ, а на вѣшней аркѣ изображены Іоаннъ Креститель и ап. Іоаннъ, снабженъ подписью мастера Николая. Тѣмъ же именемъ подписаны восемь рельефовъ справа отъ портала: „Дни творенія“, „Король Теодорихъ на конѣ“ и охотничья сцена. Десять рельефовъ слѣва отъ портала, изображающіе эпизоды юношескихъ лѣтъ Спасителя и сражающихся рыцарей, снабжены подписью нѣкоего мастера Вилгельма. Исслѣдователи единогласно признаютъ, что первый изъ этихъ художниковъ—тотъ самый Николай, которымъ исполнены въ 1135 г. гораздо лучшія скульптуры на порталахъ феррарскаго и веронскаго соборовъ. Но отождествленіе мастера Вилгельма, работавшаго въ Санъ-Дзено, съ Гвильгельмомъ, исполнителемъ скульптурныхъ украшеній моденскаго собора, не признается правильнымъ, по крайней мѣрѣ со стороны Цим-

мермана. Во всякомъ случаѣ, рельефы фасада церкви Санъ-Дзено изготовлены не самими мастерами, а ихъ помощниками.

Мастеръ Вилгелмъ, трудившійся въ моденскомъ соборѣ, скульптуры котораго относится къ началу XII-го столѣтія, не сходитъ съ пути подражанія антикамъ. Такъ, на одномъ полѣ фасада онъ изобразилъ, рядомъ съ еликаномъ, символомъ Церкви, неуклюжаго большеголоватаго крылататаго гения, съ вѣнкомъ и опущеннымъ факеломъ въ рукахъ. Въ его собственныхъ композиціяхъ, каковы напр. „Дни творенія“, подлѣ главнаго входа, и замѣчательные рельефы, иллюстрирующие сѣверное сказаніе о королѣ Артурѣ, на сѣверо-восточномъ порталѣ, видно, несмотря на сухость и неповоротливость формъ, стараніе изобразить событія безъ обычныхъ прикрасъ, съ грубоватой отчетливостью, какъ будто бы онъ видѣлъ ихъ самъ.

Напротивъ того, мастеръ Николай представляется намъ въ своихъ главныхъ созданіяхъ художникомъ съ большимъ декоративнымъ талантомъ и, несмотря на явное вліяніе на него византійскихъ образцовъ, перелающимъ формы болѣе свѣжо и правдиво. Имъ изваяны на тимпанѣ главнаго портала феррарскаго собора св. Георгій, убивающій дракона, а на тимпанѣ портала веронскаго собора—Мадонна на престолѣ между новозавѣтными изображеніями. Особеннаго вниманія заслуживаютъ здѣсь грифы и крылатые львы, изъ которыхъ одинъ, какъ въ видѣніи Іезекіиля, окруженъ колесами. Но фигуры палладиновъ Карла Великаго, Роланда и Оливье, по сторонамъ входа, исполнены грубо.

Другіе мастера, украшавшіе зданія скульптурою, держались иныхъ направленій. Крайне слабо въ техническомъ отношеніи исполнены хранящіеся теперь въ миланскомъ археологическомъ музеѣ Брера скульптуры, украшавшія собою Римскія Ворота (Porta Romana) въ Миланѣ,—произведенія мастера Ансельма, изображающія возвращеніе миланцевъ въ ихъ городъ, отстроенный послѣ 1162 г., въ которомъ онъ былъ разрушенъ Фридрихомъ Барбароссой. Эти незатѣпливыя скульптуры снабжены длинной надписью, въ которой Ансельмъ восхваляется, какъ новый Дедалъ (см. т. I, стр. 318), — любопытное доказательство того, что въ Средніе Вѣка еще помнились античныя легенды.

Самый значительный скульпторъ разсматриваемой нами эпохи — несомнѣнно, Бенедетто Антеами, украсившій, въ концѣ XII-го столѣтія, соборъ и построенный имъ самимъ баптистерій въ Пармѣ множествомъ скульптурныхъ произведеній, которыя отличаются свободой языка формъ, ясностью композиціи и силою передачи душевныхъ настроеній. Къ числу лучшихъ изъ раннихъ работъ Антеами принадлежитъ въ соборѣ рельефъ 1178 г. (часть каедръ), изображающій Снятіе со Креста (см. рис. на стр. 207). Скульптуры баптистерія исполнены между 1196 и 1216 гг. Талантъ Антеами въ высшей степени своего развитія выказывается въ рельефахъ сѣвернаго, западнаго и южнаго порталовъ этого зданія. На сѣ-

верныхъ дверяхъ, изготовленныхъ въ 1196 г., изображены: въ тимпанѣ — Поклоненіе волховъ, на архитравѣ — Крещеніе Господне, на косякахъ — родословныя древа Моисея и Иисуса Христа. На западномъ порталѣ помѣщены: въ тимпанѣ — „Христосъ Судія міра“, на архитравѣ — „Воскресеніе мертвыхъ“, на боковыхъ столбахъ — „Дѣла милосердія“ и „Работники въ виноградникѣ“. Надъ южными дверями, косяки которыхъ не имѣютъ рельефныхъ украшеній, въ тимпанѣ воспроизведена одна древняя легенда: юноша, преслѣдуемый единорогомъ, падаетъ въ пропасть, но, ухватившись во время паденія за дерево, повисъ на немъ; корни дерева гложутъ бѣлая и черная мыши (день и ночь),



Спущеніе въ Крестъ, рельефъ Бенедетто Антелами въ парискѣмъ соборѣ. Съ фотографіи братьевъ Аллиари во Флоренціи.

тогда какъ на днѣ пропасти сторожатъ свою добычу драконъ. По бокамъ рельефа изображены античныя божества, Геліосъ и Селена. Тотчасъ бросается въ глаза, что это изображеніе человѣческой безпомощности надъ южнымъ порталомъ находится въ тѣсной связи съ изображеніями Искушенія надъ сѣвернымъ и западнымъ порталами. Множество глубоко-обдуманыхъ сопоставленій также въ деталяхъ составляетъ главное достоинство этихъ рельефовъ, исполненіе которыхъ, самостоятельное и понятное въ томъ, что касается до композиціи, отличается неровностью и неувѣренностью въ технику изображенія фигуръ. Последнее главное произведеніе Антелами — часть скульптурныхъ украшеній фасада собора въ Борго-Санъ-Дониньо, близъ Пармы. Величественны и полны внутренней жизни въ особенности двѣ фигуры натуральной величины, стоящія въ нишахъ по сторонамъ портала: слѣва — Давидъ въ царскомъ вѣнцѣ, справа — пророкъ Іезекіиль въ желобчатомъ головномъ уборѣ.

О томъ, какъ велика была склонность Антелами подражать античному искусству, свидѣтельствуеъ удивительная, близкая къ классиче-

скому совершенству орпаментация на мотивы завитка, которую онъ пускалъ въ дѣло повсюду въ своихъ рельефахъ. Но новыя вѣянія отражаются въ его произведеніяхъ все-таки сильнѣе, чѣмъ античныя традиціи. Заимствовалъ ли онъ эту новизну, какъ теперь полагаютъ, изъ современной ему французской пластики, съ которой намъ предстоитъ познакомиться впоследствии, — мы не беремся рѣшить. На одной и той же ступени развитія искусства, одинаковыя условія чаще, чѣмъ теперь думаютъ, приводили къ одинаковымъ явленіямъ.

Въ первой, еще романской половинѣ XIII-го столѣтія, въ верхне-итальянской пластикѣ, рядомъ съ грубоватымъ туземнымъ направленіемъ, существовало направленіе, сознательно подражавшее античному и также кое-гдѣ византійскому искусствамъ; это направленіе видно напр. въ шести любопытныхъ, сильно вытянутыхъ въ длину женскихъ фигурахъ въ Ораторіо-ди-Санта-Марія-делла-Валле, въ Чивидале, которыя раньше считались произведеніями средне-византійскаго искусства; напротивъ того, чисто средневѣковое направленіе выказывается напр. въ монументальномъ изваяніи ап. Петра, сидящаго на тропѣ, въ церкви Санъ-Пьетро-е-Паоло, въ Болоньѣ, съ непреклонно-суровыми чертами лица, а также въ исполненной хотя и жестко, но съ большимъ реализмомъ, серебряной, золоченой курицѣ съ цыплятами, хранящейся въ ризницѣ монцакаго собора. — произведеніи, которое прежде считали лангобардскимъ. Чистаго художественнаго наслажденія эти произведенія не могутъ доставить, но въ художественно историческомъ отношеніи всѣ они весьма поучительны.

Памятники ломбардской живописи, относящіяся къ разсматриваемому времени, сохранились въ меньшемъ количествѣ. Среди немногихъ изъ нихъ, заслуживающихъ упоминанія, мозаики въ сущности имѣютъ византійскій характеръ; напротивъ того, во фрескахъ чувствуется возникающее западное вѣяніе. После доказательства, приведенныхъ Каттанео и Максомъ Циммерманомъ, не остается сомнѣнія — хотя это признано еще не всѣми, — что мозаика абсиды въ миланской церкви св. Амвросія исполнена не въ IX, а въ XII столѣтіи. Дѣйствительно, какъ по содержанію своему, такъ и по формамъ, она — вполне византійское произведеніе означеннаго времени. Очень возможно, что исполнившіе ее мастера были вызваны изъ Венеціи. Въ среднѣй абсидѣ изображенъ на золотомъ фонѣ Христосъ, сидящій на престолѣ и окруженный длинными, окоченными фигурами святыхъ. Справа и слева изображены подъ стѣною пальмъ церкви св. Мартина въ Турѣ и церковь св. Амвросія, изъ которой, какъ гласитъ преданіе, душа св. Амвросія перенеслась во время его сна въ церковь св. Мартина, дабы присутствовать при перенесеніи мощей этого святого. Сцена, воспроизводящая эту легенду, скомпонована очень неумѣло; тѣмъ неменѣе ея общее впечатлѣніе, несмотря и на нѣкоторую сухость колорита, довольно сильное.

Важнѣйшія изъ ломбардскихъ фресокъ первой половины XIII-го столѣтія находятся въ освѣщенномъ 20-ю окнами куполѣ пармскаго баптистерія. Средину купола занимаютъ изображенія двѣнадцати апостоловъ и символы евангелистовъ; Христосъ представленъ между Богоматерью, съ одной стороны, и Іоанномъ Предтечей и ап. Іоанномъ—съ другой. Весьма интересны фрески со сценами изъ житія Іоанна Крестителя. Въ лицахъ еще мало выраженія, но жесты фигуръ, торопливые и оживленные, свидѣтельствуютъ о значительномъ успѣхѣ, достигнутомъ въ передачѣ движеній. Синій фонъ, черныя контуры и слабая моделировка являются и здѣсь характеристичными свойствами романской стѣнной живописи.

Разсмотрѣніе итальянской миниатюрной живописи этого времени мы должны предоставить специальному изслѣдованію. Контурный, невѣрный рисунокъ иллюминированъ обыкновенно жестко и рѣзко; тѣлесную краску лицъ замѣняютъ красныя пятна.

Въ общей картинѣ итальянскаго искусства зрѣлаго средневѣковья существенно важенъ и поучителенъ только рядъ произведеній церковной архитектуры, съ которыми неразрывно соединены ихъ мозаичныя и скульптурныя украшенія. Христіанское искусство Италіи лишь въ рѣдкихъ случаяхъ вполнѣ сознательно стремилось сойти съ античной почвы, на которой оно стояло въ древне-христіанское время и въ раннемъ средневѣковьи; къ тому же вліяніе средне-византійскаго искусства, распространяясь на многія области Италіи и то усиливаясь, то ослабѣвая, лишь въ отдѣльныхъ случаяхъ позволяло развиваться въ этой странѣ росткамъ новой, самостоятельной жизни. Приходящее въ упадокъ римско-эллинистическое античное искусство („проторенессансъ“) и средне-византійское искусство, какъ мы видѣли, еще господствовали порою теперь именно на итальянской почвѣ.

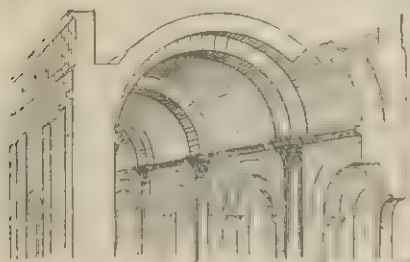
III. Западно-европейское искусство въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (приблизительно 1050—1250 гг.).

1. Романское искусство Южной Франціи и Бургундіи.

А. Введеніе. — Архитектура.

Франція, прекрасная страна по ту сторону Вогезскихъ и Арденскихъ горъ, народность которой образовалась изъ счастливаго сплава кельтской, германской и романской расъ, въ рассматриваемое нами время дѣлилась, какъ по языку, такъ и въ художественномъ отношеніи, на двѣ половины, сѣверную и южную; границею между ними была рѣка Луара. Эти двѣ половины, рѣзко отличаясь одна отъ другой, гдѣмъ неменѣе уже стояли на пути къ духовному единенію. Въ отношеніи искусства, Франція въ ту пору, несомнѣнно, играла главную роль

въ Западной Европѣ. Сѣверъ Испаніи, въ южной половинѣ которой процвѣтало мавританское искусство (ср. т. I, стр. 766 и сл.), былъ, что касается до художествъ, не болѣе, какъ провинціей Южной Франціи; въ Англіи, завоеванной въ 1066 г. норманнами, совершенно офранцузившимися къ тому времени, развилось искусство, представляющее даже въ своихъ отдѣльных формахъ вѣтвью нормано-сѣверо-французскаго искусства. Но и въ остальныхъ странахъ Европы, гдѣ въ теченіе каролингско-оттоновскаго періода первенство во многихъ отношеніяхъ принадлежало Германіи, теперь руководство искусствомъ перешло къ Франціи. Въ ней пышно расцвѣтали обѣ великія силы средневѣковаго міра — рыцарство и монашество. Во Франціи, всего ранѣе и всего успѣшнѣе былъ раздутъ огонь воодушевленія къ отвоеванію Святой Земли отъ невѣрныхъ. Столица Франціи сдѣлалась глав-



Коробовый сводъ съ подвѣжными арками. По Г. Дарто и Г. Ф. Венюиду

нымъ центромъ схоластики, посѣдѣвшей на службѣ Церкви и старавшейся опираться въ своихъ построеніяхъ на Аристотелевской средневѣковой философіи, которая воздвигла себѣ искусный, отвѣчавшій ея цѣлямъ діалектической карточный домикъ. Во Франціи же возникло движеніе, имѣвшее результатомъ обновленіе всего монастырскаго быта, не выходившаго до той поры изъ рамокъ, указанныхъ ему св. Бенедиктомъ Нурсійскимъ (ср. выше, стр.

40). Монастыри по-прежнему были главными средоточіями художественной жизни. Особенно важное значеніе въ исторіи искусства имѣютъ монашескіе ордена کلуніевъ и цистерціанцевъ, родиной которыхъ была Бургундія (Клуніи и Ситѣ или Цистерціумъ). Благодаря имъ, бургундское зодчество получило совершенно новый характеръ; но, помимо Бургундіи, и другія провинціи нынѣшней Франціи шли каждая своимъ путемъ. Вообще едва ли въ какой-либо другой странѣ романская архитектура развилась такъ разносторонне, какъ во Франціи. Притокъ въ эту архитектуру элементовъ съ эллинистическаго, сирійскаго и малоазійскаго Востока, направлявшійся столь же часто чрезъ Марсель, какъ чрезъ Равенну и Миланъ, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ и чрезъ Римъ, окончился уже въ предшествовавшую эпоху. То, что теперь развивалось изъ этихъ элементовъ, было, какъ на сѣверѣ, такъ и на югѣ Франціи, уже французскимъ достояніемъ; въ особенности на сѣверѣ живое художественное чувство тотчасъ же принялось за самостоятельную переработку романскаго „круглоарочнаго стиля“ въ новый, національный архитектурный стиль.

Тогда какъ зодчество на югѣ Франціи, гдѣ изъ сводчатыхъ покрытій употреблялись преимущественно коробовый сводъ (см. рис. на этой стр.) и куполь, еще и въ рассматриваемое время было почти про-

долженіемъ античнаго искусства, причѣмъ стараюсь удержатъ даже его отдѣльныя формы (см. верхній рис. на этой стр.), съ вѣрно-французская архитектура, послѣ краткаго періода раздумья, вѣрно понимая сущность крестоваго свода (см. нижній рис. на этой стр.), пошла прямо къ той конструктивной системѣ, которую обыкновенно называютъ „готическою“. Поэтому, разсматривать зарожденіе и ростъ „готическаго“ стиля (см. нижній рис. на стр. 121) нельзя особо отъ исторіи романскаго стиля во Франц.

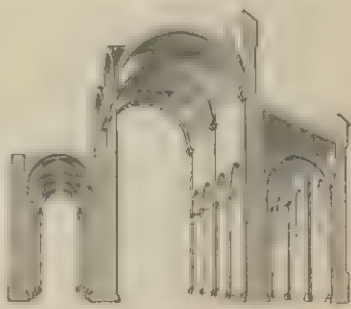
дѣльные элементы этого „готическаго“ стиля, каковы напр. стрѣльчатая арка, сводъ съ нервюрами (см. верхній рис. на стр. 212), сложный столбъ (столбъ, обставленный полуколоннами, или трехчетвертными продольными отрѣзками колоннъ), круговой обходъ въ хорѣ и натуральный, заимствованный изъ мѣстной флоры лиственный орнаментъ, появляются одинъ за другимъ уже въ различныхъ романскихъ зданіяхъ. Это развитіе раньше всего завершается на берегахъ Сены, въ сердцѣ, по большей части, германо-франкской, Сѣверной Франціи, пунктѣ, который долженъ былъ скорѣе сдѣлаться сердцемъ всей Франціи, и одновременно съ этимъ въ сосѣдней Пикардіи; но здѣсь, „на родинѣ настоящей готики“, романскій стиль получилъ ничтожное развитіе, между тѣмъ какъ въ остальной Франціи, несмотря на всѣ элементы переходнаго стиля, онъ и въ чистомъ своемъ видѣ достигъ пышнаго расцвѣта.

Составить себѣ полное и правильное представленіе о наиболѣе совершенныхъ произведеніяхъ романскаго зодчества во Франціи не легко по той причинѣ, что большинство его памятниковъ, и притомъ самыхъ прекрасныхъ и значительныхъ, или погибло, или дошло до насъ въ видѣ живописныхъ развалинъ. Правда, благодаря усерднымъ научнымъ изысканіямъ, многіе изъ этихъ памятниковъ стали достояніемъ исторіи. Во Франціи, надъ разработкой относящихся до нихъ новыхъ вопросовъ или надъ сводомъ данныхъ, добытыхъ раньше, трудились, вслѣдъ за Виолле-ле-Дюкомъ и де-Комономъ, такіе изслѣдователи, какъ Кишери, де-Ластейри, Корруаиѣ и Анларъ, а въ Германіи, послѣ Шназе, Отге и Любке, въ особенности Дегіо, фонъ-Бецольдъ, Боррманъ, Нейвиртъ, Корнелиусъ Гурлитъ и Виттингъ.

Къ числу погибшихъ архитектурныхъ памятниковъ принадлежатъ двѣ церкви въ Средней Франціи, которыя въ свое время причислялись къ громаднѣйшимъ и прекраснѣйшимъ зданіямъ въ Европѣ, — церковь св. Мартина въ Турѣ (см. стр. 47 и 118), еще



Капителъ колонны изъ хороваго обхода въ церкви св. Трофима, въ Арль. По Г. ф. Бецольду



Простой крестовый сводъ. Съ чертежа.

въ до-каролингское время считавшаяся однимъ изъ главныхъ произведеній западнаго зодчества, и монастырская церковь въ Ключни, по крайней мѣрѣ съ оттоновскаго времени относимая къ чудеснѣйшимъ созданіямъ архитектуры. Обѣ эти церкви уже имѣли любопытныя въ архитектурно-историческомъ отношеніи особенности, когда въ эпоху зрѣлаго романства, были перестроены. Церковь св. Мартина, послѣ пожара 997 г., была



Крестовый свѣтъ съ перекрами По Г. Дею и Г. ф.-Бепольду.

возстановлена въ видѣ крестообразной пятинефной базилики съ плоскимъ покрытіемъ, съ однефнымъ трансептомъ, но съ двойнымъ полукруглымъ хоровымъ обходомъ и вѣнцомъ капеллъ. Послѣдній архитектурный мотивъ сталъ потомъ типичнымъ для французскаго церковнаго зодчества. Въ XII столѣтіи была

произведена перестройка этой церкви съ цѣлью ея перекрытія сводами. Пять башенъ, изъ которыхъ уцѣлѣли двѣ, единственные остатки этого величественнаго зданія, украшали собою средокрестіе, южную и сѣверную стороны трансепта и западный фасадъ. Перво-



Ранне-готическая система. Поперечный разрезъ церкви и таинничонскаго собора. По Г. Дею и Г. ф.-Бепольду.

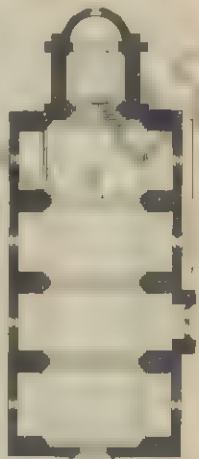
начальная церковь Ключнискаго аббатства была перестроена въ другую, освященную въ 981 г. (см. стр. 121); и ее мы должны представлять себѣ, какъ базилику съ плоскимъ покрытіемъ и колоннами. Особенность ея состояла въ устройствѣ хора: она получила оканчивавшійся прямолинейно четырехугольный хоръ съ двумя прямоугольными капеллами, игравшими роль боковыхъ хоровъ, и, кромѣ того, пять абсидъ, изъ которыхъ три въ трехъ капеллахъ хора, и по одной на концахъ трансепта; на западной сторонѣ, надъ притворомъ, возвышались двѣ большія башни. Мы увидимъ, что этотъ удачный планъ, въ созданіи котораго, быть можетъ, принималъ участіе ломбардецъ Вильгельмъ Иврейскій, построившій въ Дижонѣ, приблизительно въ 1000 г., знаменитую колонную базилику съ закругленнымъ хоромъ, получилъ широкое распространеніе и вызвалъ подражанія себѣ на сѣверѣ Франціи, въ Германіи и въ Италіи. Третья ключниская церковь, начатая въ 1089 г. и освященная въ 1095 г.,—памятникъ наивысшаго процвѣтанія ключнискаго ордена—пожертвовала старинной простотой въ пользу большей монументальности и

ниту колонную базилику съ закругленнымъ хоромъ, получилъ широкое распространеніе и вызвалъ подражанія себѣ на сѣверѣ Франціи, въ Германіи и въ Италіи. Третья ключниская церковь, начатая въ 1089 г. и освященная въ 1095 г.,—памятникъ наивысшаго процвѣтанія ключнискаго ордена—пожертвовала старинной простотой въ пользу большей монументальности и

пышности. Правда, благодаря именно этому, она, какъ доказаль Дегю, далеко не имѣла такого широкаго вліянія на церковную архитектуру эпохи, какъ вторая церковь, но зато сдѣлалась образцовымъ сооруженіемъ для всей поздней бургундской школы XII столѣтія. Ея пятинефный продольный корпусъ былъ перерѣзанъ двумя однонефными трансептами; полукруглый хоръ съ внутреннимъ обходомъ и вѣнцомъ капеллъ былъ заимствованъ отъ церкви св. Мартина, въ Турѣ; средній нефъ былъ перекрытъ коробовымъ сводомъ съ подпружными арками, низкіе боковые нефы — крестовыми сводами. Отъ коринѣскихъ каннелированныхъ пилястръ, образованныхъ выступами главныхъ столбовъ, поднимались высокіе пучки колоннъ (сложные столбы), поддерживавшіе подпружныя арки коробоваго свода. Подъ окнами средняго нефа тянулась, въ подражаніе ампорамъ боковыхъ нефовъ, такъ называемая, галерея трифоріевъ, арки которой, такъ же, какъ и арки оконъ, были полуциркульные; но главные аркады продольнаго корпуса были уже стрѣльчатыя. „Позднѣйшія побѣды готики, — говоритъ Дегю, — уже были на-половину одержаны въ Ключи“.

Въ собственной Южной Франціи, романская архитектура которой подробно изслѣдована Ревуалемъ, церковное зодчество въ разсматриваемое время развивалось, какъ сказано выше, въ тѣсной зависимости отъ античныхъ формъ, удаляясь отъ нихъ лишь шагъ за шагомъ. Въ различныхъ мѣстахъ Южной Франціи сохранялось немало архитектурныхъ образцовъ въ великолѣпныхъ римско-эллинистическихъ сооруженіяхъ, изобилующихъ снаружи коринѣскими колоннами и пилястрами и нерѣдко перекрытыхъ внутри коробовыми сводами. Достаточно вспомнить хотя бы храмъ принцевъ Гая и Луція (Maison Carée), въ Нимѣ (см. т. I, стр. 559), театръ и арку Тиверія въ Оранже (т. I, стр. 561 и 571), амфитеатры въ Арлѣ и въ Нимѣ (т. I, стр. 564).

Изъ южно-французскихъ базиликъ съ плоскимъ покрытіемъ заслуживаетъ быть упомянутой только церковь св. Афродисія, въ Безьѣ, фасадъ которой, украшенный сквозными аркадами, напоминаетъ отдѣланные подобнымъ же образомъ пизанскіе и луккскіе фасады (см. выше, стр. 193). Въ Южной Франціи, такъ же, какъ и на христіанскомъ Востока, уже довольно рано старались разрѣшить задачу замѣны деревянныхъ потолковъ, опасныхъ въ пожарномъ отношеніи, каменными сводами. Подъ вліяніемъ Рима и Востока, здѣсь вошелъ въ употребленіе коробовый сводъ, который, однако, нерѣдко вытѣсняла купольная система, и такъ же, какъ это случилось на Востока, при этихъ опытахъ сводчатаго покрытія былъ потерянъ вкусъ къ базиличной архитектурѣ, сущность которой состоитъ въ большей, сравнительно ст-



Планъ церкви св. Мартина въ Турѣ.
Оригиналъ въ ф. В. Б. —
копья

высотой боковых нефовъ, высотъ среднего нефа, освѣщаемого отверстиями въ его стѣнахъ. Южно-французскія церкви состоятъ, за рѣдкими исключеніями, или изъ одного нефа, или изъ трехъ нефовъ приблизительно одинаковой вышины (церкви т. наз. зальной системы), или же представляютъ собою постройки центрального типа, довольно часто восходящія прямо къ восточнымъ образцамъ.

Однонефныя, перекрытыя коробовыми сводами церкви, въ своей наиболѣе чистой формѣ, не имѣютъ трансепта; въ такомъ случаѣ, въ



Внутренность ангулемскаго собора. По К. Гурлитту.

алтарномъ пространствѣ передъ полукруглой абсидой полъ обыкновенно приподнять, или покрытие этого пространства дѣлается болѣе высокимъ и даже часто превращается въ куполъ. Коробовый сводъ нефа, по большей части заостренный (стрѣльчатый), перерѣзанъ подпружными арками, которыя въ Провансѣ опираются на пилястры античнаго стиля, а дальше къ западу, въ Лангедокъ и въ Аквитаніи, на полуколонны. Изъ построекъ этого рода, ко второй половинѣ XI столѣтія относится соборъ въ Авиньонѣ; его восьмигранная куполообразная башня надъ алтарнымъ пространствомъ украшена снаружи коринтскими колоннами, а античныя формы, въ обдѣлкѣ портала, каннели-

рованныя коринтскія колонны и подпираемый консолями карнизъ съ мотивомъ меандра, надъ трехчленнымъ антаблементомъ, отличаются такой чистотой, какъ будто онѣ выполнены зодчимъ поздне-римскаго времени. Обширный и красивый внутри соборъ въ Оранжѣ, сходный по плану съ авиньонскимъ (см. рис. на стр. 213), въ существенныхъ своихъ частяхъ принадлежитъ XII столѣтію. Грандіозный по своимъ пропорціямъ тулузскій соборъ, построенный въ началѣ XIII столѣтія, слѣдовательно, въ эпоху господства переходнаго стиля, былъ перекрытъ уже крестовыми сводами. К. Гурлитъ говоритъ о немъ: „мы не знаемъ во Франціи ни одной античной сводчатой постройки хотя-бы приблизительно такой же эффектности, какъ тулузскій соборъ“.

Къ однефнымъ церквамъ, строго говоря, относится также цѣлый рядъ купольныхъ церквей Юго-Западной Франціи, на значеніе которыхъ впервые обратилъ вниманіе Феликсъ де-Вернейль, а въ Германіи Феликсъ Виттингъ. Въ этихъ церквахъ, сильно выдающіяся вовнутрь массивныя пилястры несутъ на себѣ, вмѣсто отрѣзковъ коробоваго свода, отдѣленныхъ одинъ отъ другого подпружными арками, по плоскому куполу надъ каждымъ квадратомъ плана; въ болѣе раннихъ церквахъ, пандантивы этихъ куполовъ сложены еще примитивнымъ способомъ, посредствомъ выпуска налегающихъ

одинъ на другой рядовъ камня. Въ наиболѣе простомъ видѣ этотъ типъ церковной архитектуры является предъ нами въ кагорскомъ соборѣ (около 1100 г.), неимѣющемъ трансепта. Самыя роскошныя однефныя, но снабженныя трансептами церкви этого рода — ангулемскій соборъ (см. рис. на стр. 214) и церковь аббатства Фонтеврѣ, сооруженія первой половины XII столѣтія. Въ обѣихъ церквахъ, округленный хоръ снабженъ вѣнцомъ капеллъ. Но ангулемскій соборъ отличается болѣе роскошью скульптурной орнаментации фасадовъ и красивыми расчлененными башнями пяти крыльями трансепта, а церковь аббатства Фонтеврѣ — роскошной колоннадой обхода внутри ея хора. Въ своемъ выс-



Внутренность церкви св. Фронта, въ Перигѣ.
По В. Любе.

шемъ развитіи эта романская купольная архитектура Аквитаніи является въ центральной части величественной, часто упоминаемой церкви св. Фронта, въ Перигѣ (см. рис. на этой стр.), сооруженной, какъ доказываютъ новѣйшія изслѣдованія, позже 1122 г. Это — пятикупольная церковь съ планомъ въ видѣ греческаго креста. Близкое родство ея съ восточными церквами и съ венеціанскимъ соборомъ св. Марка до такой степени бросается въ глаза, что нельзя отрицать всякую связь ея съ византійскими образцами. Св. Фронтъ и снаружи имѣлъ видъ византійскаго купольнаго храма, пока его пять куполовъ одинаковой вышины не были въ болѣе позднее время покрыты одной общей крышей. Достоинно, однако, вниманія, что главные арки подъ куполами, но только онѣ однѣ, уже стрѣльчатия; пандантивы куполовъ все еще образованы посредствомъ выпуска рядовъ камня впередъ одинъ

надъ другимъ. Во внутренности церкви нѣтъ никакихъ мраморныхъ и мозаичныхъ украшеній, но, при скромной отдѣлкѣ стѣнъ глухими аркадами коринфскаго характера, она производитъ впечатлѣніе исключительно благородною простотою своего расположенія и гармоничностью своихъ пропорцій. Эффектность внѣшности зданія увеличиваетъ его роскошно-расчлененная башня, увѣчанная круглой, обставленной колоннами

надстройкой, которая напоминаетъ верхній ярусъ гробницы Юліевъ, близъ Сень-Реми (см. т. I, стр. 562 и 571).

Принимая, что купольныя постройки этого рода возникли подъ вліяніемъ восточныхъ, а башни подъ вліяніемъ западно-античныхъ образцовъ, не слѣдуетъ умалять самостоятельность ихъ строителей, свободно перерабатывавшихъ заимствованные архитектурные мотивы.



Поперечный разсѣкъ choir'а церкви св. Гонората въ Леранѣ. По Г. Резуалью.

Еще большее распространіе, чѣмъ однефныя церкви, получили во всей Южной Франціи зальныя трехнефныя церкви, перекрытыя коробовыми сводами. Правда, въ такихъ церквахъ всѣ три нефа лишь рѣдко совершенно одинаковой вышины. Главная особенность этихъ церквей со-

стоитъ въ томъ, что верхнихъ стѣнъ полутемнаго средняго нефа или вовсе нѣтъ, или онѣ недостаточно высоки для того, чтобы было удобно продѣлать въ нихъ окна. Зальная система, допускающая различное расположеніе хора, выказывается всего яснѣе въ тѣхъ церквахъ, въ которыхъ боковые нефы не раздѣлены на два этажа и не имѣютъ эмпоръ, но въ которыхъ три параллельныхъ коробовыхъ свода, хотя и рас-



Продольный разсѣкъ церкви св. Гравельнъ. По Г. Резуалью.

членяютъ всѣ три нефа въ продольномъ направленіи. Изъ древнѣйшихъ церквамъ этого рода принадлежатъ церкви св. Гонората, въ Леранѣ (см. верхній рис. на этой стр.), и св. Мартина (St. Martin d'Ainay), въ Лионѣ. Вполнѣ послѣдовательно круглоарочный стиль проведенъ еще въ лестерской церкви, имѣющей необыкновенно узкіе боковые нефы; церковь св. Николая, въ Сиврѣ, фасадъ которой украшенъ причудливо-фантастическими скульптурами, покрыта уже стрѣльчатыми коробовыми сводами; наконецъ, церковь св. Назарія, въ Каркасоннѣ представляетъ собою благородное зальное сооруженіе, средній нефъ ко-

тораго перекрыть стрѣльчатыми, а боковые нефы — циркульными коробовыми сводами.

Въ нѣкоторомъ отношеніи переходъ къ готической конструкціи мы видимъ въ церквахъ, одноэтажные боковые нефы которыхъ покрыты коробовыми полусводами, открывающимися, на подобіе опорныхъ арокъ (арокъ-будаповъ), въ средній нефъ, покрытый полнымъ коробовымъ сводомъ. Эта, еще циркульно-арочная система является напр. въ церкви Грансона, въ Швейцаріи (см. нижній рис. на стр. 216), тогда какъ красивая церковь въ Фонфруадѣ, имѣющая изящныя стрѣльчатые арки, принадлежитъ уже переходному стилю.

Существуютъ и такія церкви зальной системы, въ которыхъ главный нефъ покрытъ коробовымъ, а боковые—крестовыми сводами; среди нихъ особенно замѣчательны церковь въ Сентъ-Саванѣ, на непомѣрно высокія колонны которой, снабженныя уродливыми базами, можно смотрѣть, какъ на круглые столбы, и церковь Богоматери Великой (*Nôtre Dame la Grande*), въ Пуатье, въ которой боковые нефы столь низки, что ее можно причислить къ церквамъ зальной системы только по лишеннымъ оконъ стѣнамъ средняго нефа; она знаменита также фантастическими скульптурными украшеніями своихъ фасадовъ.

Наконецъ, нѣкоторыя трехнефныя церкви зальной системы, очень красивыя и гармоничныя внутри, имѣютъ сводчатое покрытіе въ формѣ куполообразныхъ крестовыхъ сводовъ, что даетъ право, напр. Дегю, причислить ихъ къ разряду одинефныхъ купольныхъ церквей типа ангулемскаго собора, или церкви Фонтеврокаго аббатства. Первымъ зданіемъ этого рода былъ соборъ въ Анжерѣ, на правомъ берегу Луары. Главный памятникъ подобной архитектуры къ югу отъ Луары — заложенный въ 1161 г. соборъ св. Петра въ Пуатье, въ которомъ, по словамъ Дегю, „куполообразный крестовый сводъ съ нервюрами и древне-французская зальная система образуютъ одно изъ самыхъ удачныхъ сочетаній“. Куполообразному крестовому своду соответствуетъ и форма столбовъ. Переходъ къ готикѣ виденъ здѣсь съ особенной ясностью.

Всѣмъ этимъ церквамъ зальной системы съ одноэтажными боковыми нефами должны быть противопоставлены перекрытыя коробовыми сводами церкви той же системы съ эмпорами—здания, въ которыхъ нижніе этажи боковыхъ нефовъ имѣютъ обыкновенно крестовые своды, а верхніе открываются въ средній нефъ коробовыми полусводами. Хоръ въ такихъ церквахъ чаще всего состоитъ изъ полукруглаго обхода на колоннахъ, съ вѣнцомъ капеллъ; надъ средокрестіемъ поднимается высокій восьмигранный сводъ въ видѣ купола (такъ называемый монастырскій, сомкнутый, или котельный сводъ). Арки—почти всегда еще полуциркульныя, а надъ колоннами хорового обхода—повышенныя; ихъ орнаментальныя формы — коринтскаго характера.

Какъ на типичное сооруженіе въ этомъ родѣ, можно указать на церковь Богоматери (*Nôtre-Dame-du-Port*) въ Клермонъ-Ферранѣ, красиво располо-

женной столицѣ Оверни. Но самое замѣчательное сооруженіе этого овернского стиля находится не въ самой Оверни, а дальше на юго-западѣ, въ Тулузѣ, старинной, славившейся ученостью столицѣ Лангедока. Церковь св. Сернина (или св. Сатурнина), въ Тулузѣ, зданіе, главныя части котораго принадлежатъ XII столѣтію, — одинъ изъ самыхъ величественныхъ памятниковъ романской архитектуры. По своему плану, съ пятинефнымъ продольнымъ корпусомъ, который пересѣченъ трехнефнымъ трансептомъ, съ вѣнцомъ капеллъ и ясно выраженнымъ средокрестіемъ, эта церковь какъ-бы восходитъ по прямой линіи къ церкви св. Мартина, въ Турѣ. Ея архитектура, какъ мы сказали, — овернская. Подпружные аркамъ коробоваго свода соотвѣтствуютъ полуколонны столбовъ. Эмпоры боковыхъ нефовъ открываются полуциркульными арками, имѣющими такую же ширину, какъ и лежащія подъ ними главныя арки, но раздѣленными каждая на двѣ граціозныя арочки. Продольный корпусъ освѣщенъ окнами, продѣланными въ стѣнахъ крайнихъ боковыхъ нефовъ. Внутренность церкви, хотя и освѣщена недостаточно сильно, прельщаетъ взоры своимъ красивымъ расчлененіемъ, а царствующій въ ней таинственный полумракъ возбуждаетъ въ душѣ мистическій трепетъ.

Какъ вся эта конструктивная система переходитъ затѣмъ снова въ базилику съ окнами въ верхнихъ стѣнахъ средняго нефа, мы видимъ въ церкви св. Стефана, въ Неверѣ, двухэтажные боковые нефы которой настолько низки, что надъ ними остается еще довольно мѣста для оконъ. Изъ орнаментальныхъ формъ въ этой церкви любопытны дорическія капители колоннъ хорового обхода, въ разсматриваемую эпоху встрѣчающіяся только здѣсь.

Базилики съ коробовыми сводами въ Провансѣ и Лангедокѣ, гдѣ не привыкли видѣть средніе нефы свободно выдающимися, прибѣгали къ тяжеловѣсному утолщенію столбовъ и къ суженію малыхъ нефовъ, которые перекрывались коробовыми полусводами. Церковь св. Трофима, въ Арлѣ, и церковь св. Павла, въ Труа-Шато, построенныя въ XII столѣтіи, выказываютъ всѣ особенности этого стиля: первая имѣетъ стрѣльчато-арочный, вторая — циркульно-арочный коробовые своды. Древнѣйшіе крестовые своды съ нервюрами находятся въ криптѣ развалинъ церкви Сенъ-Жилль (св. Эгидія), въ Провансѣ. „Проторенессансъ“ фасадовъ церквей св. Трофима (см. рис. на стр. 219) и св. Эгидія, роскошно украшенныхъ скульптурами, напоминаетъ флорентійскую церковь Санъ-Миніато (см. стр. 189 и 190).

Наконецъ, къ сводчатымъ базиликамъ Южной Франціи надо причислить двѣ купольныя церкви особаго рода. Первая изъ нихъ, церковь Богоматери въ Ле-Пюи, — трехнефная базилика съ тремя прямолинейными въ планѣ капеллами хора и оригинальными, имѣющими форму буквы Т столбами средокрестія, которые украшены двойными колоннами восточнаго характера, и соединенными между собою повышенными арками. Куполъ надъ ея средокрестіемъ — сферическій, боль-

шинство же куполовъ продольнаго корпуса — восьмигранные. Вторая церковь, Сентъ-Илеръ (св. Гиларія), въ Пуатье, одно изъ наиболѣе



Фасадъ церкви св. Трофима, въ Арлѣ. Съ фотографіи А. Жиродона, въ Парижѣ.

чтимыхъ святилищъ во Франціи, имѣеть цѣлыхъ семь нефовъ. Ея хоровой обходъ надѣленъ вѣнцомъ многочисленныхъ капеллъ. Боковыя

нефы покрыты поперечно-положенными двойными коробовыми сводами, а квадратные компартименты главнаго нефа—куполами. Въ обѣихъ церк-вахъ свѣтъ, падающій чрезъ окна въ верхнихъ стѣнахъ средняго нефа, въ соединеніи съ купольной системой, производитъ эффектъ, безподобный по своей живописности.

Возвращаясь къ базиликамъ съ коробовыми сводами, мы подходимъ чрезъ то къ бургундской школѣ. Выше уже указано (см. стр. 213), что позднѣйшая церковь Ключійскаго аббатства, одна изъ грандіознѣйшихъ базиликъ съ коробовыми сводами, послужила прототипомъ для всей ново-бургундской школы. Типичныя церкви этой школы имѣютъ въ хорѣ обходъ съ колоннами, надъ главнымъ нефомъ—стрѣльчатый коробовый сводъ, расчлененный подпружными арками, надъ малыми нефами—крестовые своды, вмѣсто эмпоръ—декоративныя глухія аркады подъ окнами средняго нефа. Въ конструкціи преобладаетъ вездѣ стрѣльчатая арка; ее мы находимъ и въ аркадахъ продольнаго корпуса. Полуциркульная арка чаще встрѣчается въ декоративныхъ формахъ; между прочимъ, ею заканчиваются окна. При этомъ, отдѣльныя формы этихъ построекъ поразительно близки къ античнымъ; такъ напр. столбы состоятъ изъ каннелированныхъ коринѣскихъ пилястръ, напоминающихъ формы Ренессанса.

На югъ Бургундіи, который, какъ и само Ключі, всецѣло принадлежить къ южной половинѣ Франціи, ліонскій и вьенскій соборы представляютъ немало отклоненій отъ чистаго ключійскаго стиля. Главныя церкви ~~фодфбнаго~~ ~~рода~~ находятся на сѣверѣ Бургундіи; но хотя онѣ и принадлежатъ собственно сѣверной половинѣ Франціи, однако, разсматривать ихъ нельзя отдѣльно отъ южно-бургундскихъ церквей. Наиболѣе характерныя памятники позднѣйшаго ключійскаго стиля суть церкви въ Парэ-ле-Моніалѣ и соборъ въ Отанѣ. Эти оба зданія принадлежатъ XII столѣтію. Въ первомъ изъ нихъ, въ расчлененіи стѣнъ романскія полуколонны чередуются съ античными пилястрами. Въ отанскомъ соборѣ расчлененіе стѣнъ въ античномъ духѣ пилястрами проведено очень послѣдовательно. Въ связи съ этими церквами мы должны здѣсь же указать еще на двѣ сѣверно-бургундскія церкви, географическое положеніе которыхъ выказывается уже въ томъ, что ихъ средніе нефы перекрыты не коробовыми, а крестовыми сводами. Это—во-первыхъ, красивый соборъ въ Лангрѣ, съ еще античнымъ расчлененіемъ стѣнъ посредствомъ пилястръ, и во-вторыхъ, схожая по архитектурѣ съ этими церквами церковь Везелейскаго аббатства, отличающаяся, при нѣскольکو сжатыхъ пропорціяхъ внутри, удивительно красивымъ порталомъ. Эти двѣ церкви во многихъ отношеніяхъ уже представляютъ переходъ къ готикѣ.

На границѣ Сѣверной Бургундіи лежить также Ситѣ, родина цистерціанскаго ордена, архитектура котораго растространялась повсюду, куда только ни проникала проповѣдь братіи этого ордена

Аббатство Ситё было основано въ 1098 г., какъ обитель, филиальная въ отношеніи аббатства Ключей. Изъ Ситё св. Бернардъ Клервоскій проповѣдывалъ второй крестовый походъ; отсюда разсылалъ онъ своихъ посланцевъ по всему міру, здѣсь же были выработаны и строительные принципы цистерціанскаго ордена. Его лозунгомъ были простота и строгость. Цистерціанскія церкви возвратились къ прямолинейно-оканчивающимся хорамъ, снабженнымъ небольшими абсидами, хорамъ старыхъ ключейскихъ церквей (см. стр. 212). Съ этими послѣдними ихъ роднитъ также отсутствіе кринты подъ хоромъ; кромѣ того, онѣ не имѣли башенъ, эмпоръ, глухихъ аркадъ и фальшивыхъ галерей (трифоріевъ) надъ боковыми нефами. На западной сторонѣ находился низкій открытый притворъ. Орнаментальныя формы ограничивались самымъ необходимымъ, но выполнялись тщательно, въ благородныхъ и простыхъ пропорціяхъ.

Къ сожалѣнію, до насъ не дошло первыхъ бургундскихъ построекъ этого стиля, но что и онѣ имѣли стрѣльчатый коробовый сводъ надъ среднимъ нефомъ, доказываетъ напр. маленькая цистерціанская церковь въ Фонтенѣ, въ Бургундіи, принадлежащая, какъ надо полагать, еще первой половинѣ XII столѣтія. Какъ на наилучшій образецъ французскаго цистерціанскаго архитектурнаго стиля второй половины XII столѣтія, должно указать на церковь аббатства Понтиный, на границѣ Шампани. Сохранившаяся церковь—новая постройка 1150 г., первоначально имѣвшая прямое окончаніе хора и получившая свой нынѣшній хоровой обходъ съ вѣнцомъ многоугольныхъ капеллъ въ 1180 г. Въ ней вездѣ преобладаетъ крестовый сводъ съ развитой системой нервюръ, упирающихся въ полуколонны столбовъ; преобладаетъ также стрѣльчатая арка, даже въ окнахъ, которыя и въ настоящей сѣверно-французской ранней готикѣ еще нерѣдко заканчиваются полуциркульной дугой. Но, съ другой стороны, въ ней еще нѣтъ опорныхъ арокъ, и окна не занимаютъ всей поверхности стѣны. Дѣйствительно, церковь въ Понтиный представляетъ собою переходную ступень отъ романскаго стиля къ готическому. Все равно, назовемъ ли мы этотъ бургундскій стиль поздне-романскимъ, ранне-готическимъ, или „переходнымъ“,—дѣло не въ названіи: только терминъ „рудиментарная готика“, предложенный для обозначенія этого стиля, нельзя признать вполне удачнымъ.

На ряду со всеми церковными сооруженіями, съ которыми мы познакомились, какъ на югѣ, такъ и на сѣверѣ Франціи, тамъ сохранились кое-какія гражданскія постройки, относящіяся къ занимающему насъ времени (напр. въ Ключей и въ Коссадѣ); но ближайшее ихъ разсмотрѣніе завело бы насъ слишкомъ далеко.

Еще разъ окидывая взоромъ всю область романскаго зодчества Южной Франціи, мы убѣждаемся, какъ мало въ этомъ богатомъ, благородномъ по формамъ и экспрессивномъ искусствѣ содержится того, что въ Германіи разумѣютъ подъ романскимъ стилемъ въ тѣсномъ смыслѣ

слова. Связь этого искусства съ античнымъ сохраняется какъ въ цѣломъ, такъ и въ частностяхъ. Приэтомъ, относительно Южной Франціи, такъ же, какъ и относительно Италіи, мы считаемъ болѣе правильнымъ говорить о непрерывной преемственности античныхъ традицій, достигшихъ теперь новаго расцвѣта, чѣмъ объ ихъ возрожденіи. Хотя романское искусство Южной Франціи отдѣляютъ отъ римскаго искусства цѣлые вѣка варварскаго пониманія античныхъ формъ, однако въ это переходное время единственнымъ стремленіемъ было—создать дальше на античномъ основаніи. Не сохранилось только промежуточныхъ ступеней. То новое, средневѣковое, что, на ряду со старыми формами, проглядываетъ въ южно-французской архитектурѣ разсматриваемаго времени, притекало въ нее съ сѣвера Франціи, пропитаннаго германскими элементами.

Б. Романская пластика Южной Франціи.

Въ романскую эпоху пластика снова вернулась къ монументальнымъ задачамъ, которыя въ эпоху ранняго средневѣковья, подъ вліяніемъ ранне-христіанскаго и византійскаго возрѣній на искусство, были брошены ею; болѣе того, средневѣковая пластика, постоянно поднимаясь отъ скромныхъ начатковъ къ полнотѣ, богатству и великолѣпію скульптурнаго декорировація гигантскихъ готическихъ соборовъ, понимала эти задачи въ нѣкоторомъ отношеніи еще шире, чѣмъ классическая древность. Тогда какъ античная пластика искала монументальнаго величія и находила его въ томъ, чтобы были правильно заполнены отведенныя для нея свободныя поверхности зданія, фасадная скульптура зрѣлаго средневѣковья, черпавшая свое содержаніе преимущественно изъ богослуженія и изъ мистерій, до такой степени срасталась съ отдѣльными плитами, входившими въ составъ наружной отдѣлки зданія, что стиль не только ея композицій, но и отдѣльных ея фигуръ, нерѣдко обуславливался формой даннаго камня, которая, въ свою очередь, зависѣла отъ его архитектурнаго назначенія.

Средневѣковая скульптура фасадовъ и порталовъ, въ пору высшаго своего развитія покрывавшая громадныя зданія тысячами роскошныхъ, искусно размѣщенныхъ статуй во весь ростъ, какъ стоящихъ, такъ и сидящихъ, множествомъ барельефовъ и горельефовъ, самымъ тѣснымъ образомъ связанныхъ съ архитектурными элементами, является великолѣпной и самобытной отраслью западной художественной дѣятельности. Последнее въ особенности не должно упускать изъ вида, когда принимаютъ, что формы этой скульптуры все еще отзываются въ своихъ частностяхъ греко-римскимъ искусствомъ, и что при этомъ она во многихъ случаяхъ, въ особенности тамъ, гдѣ не доставало греко-римскихъ образцовъ, прибѣгала къ посредству восточно-христіанскаго, преимущественно византійскаго прикладного искус-

ства, старательно исполненныя произведенія котораго были распространены и высоко цѣнились на всемъ Западѣ. Отъ нихъ средневѣковая монументальная пластика заимствовала много типовъ и отдѣльныхъ мотивовъ композицій, по нимъ она изучала выдѣлку волосъ и укладку драпировокъ. Но, при переводѣ этихъ деталей въ болѣе большой масштабъ, она шла уже своими собственными, въ разныхъ странахъ различными путями; по своему же общему характеру, это искусство прямо противоположно византійскому, въ которомъ никогда не существовало монументальной пластики. Переходъ античнаго стиля монументальной скульптуры въ средневѣковый нигдѣ нельзя прослѣдить съ такою наглядностью, какъ во Франціи. Романская фасадная пластика юга Франціи слѣдуетъ еще отпрыскамъ античнаго направленія; на сѣверѣ Франціи сложился, вмѣстѣ съ готикой, и новый монументальный стиль скульптуры. Въ изученіи развитія средневѣковой скульптуры, кромѣ талантливыхъ французскихъ изслѣдователей, каковы Виолле-ле-Дюкъ, Эмерикъ-Давидъ А. де-Бодо, Л. Куражо, Л. Гонсъ и А. Мариньянъ, участвовали нѣмецкіе ученые, В. Любке, Поль Клементъ, В. Фёге и др. Фёге поставилъ это изученіе на совершенно новую дорогу, и мы въ своемъ дальнѣйшемъ изложеніи будемъ придерживаться, въ главныхъ чертахъ, выводовъ, къ которымъ пришелъ этотъ ученый, хотя французскіе изслѣдователи еще не соглашаются съ ними.

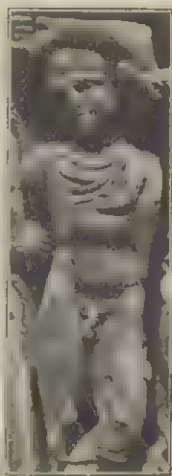


Евангелистъ Трофимъ, статуя при порталѣ церкви св. Трофима, въ Арль (по В. Фёге).

Начатки монументальнаго стиля средневѣковой скульптуры надо искать въ Провансѣ; именно здѣсь, гдѣ не было недостатка въ пластическихъ произведеніяхъ позднеримской и ранне-христіанской эпохи, эти начатки, естественнымъ образомъ, примыкаютъ къ поздней античной скульптурѣ. Самыми важными произведеніями обладаетъ Арль. Статуи апостоловъ въ сѣверномъ крылѣ галереи клуатра при церкви св. Трофима, принадлежащія началу XI столѣтія, еще близко подходятъ къ поздне-античному стилю. Это доказываютъ, между прочимъ, еще свободное исполненіе волосъ и укладка драпировокъ. Затѣмъ достойны вниманія скульптуры портала той же церкви, исполненныя, вѣроятно, около 1150 г., хотя часто ихъ относятъ къ болѣе позднему времени. Въ тимпанѣ изображенъ Спаситель, сидящій на престолѣ посреди символовъ евангелистовъ; на архитравѣ дверей—двѣнадцать сидящихъ апостоловъ. На стѣнахъ, подлѣ портала, помѣщены съ той и другой стороны большія, въ натуральную величину, изваянія апостоловъ (см. рис. на этой стр.) и святыхъ, выполненныя высокимъ рельефомъ; надъ ними тянется рельефный фризъ съ изображеніями библейскихъ сюжетовъ. Подобно тому, какъ архитектурныя формы этого портала имѣютъ античный характеръ, такъ и его скульптура носитъ на себѣ античный отпечатокъ. Мужская

фигура на цоколѣ, очевидно, скопирована съ фигуры нагого юноши на одномъ римскомъ саркофагѣ, въ музеѣ Арля (см. рис. на этой стр.). Сравненіе фигуръ апостоловъ въ галереѣ клуатра съ апостолами на фасадѣ показываетъ, какъ средневѣковое искусство въ нѣкоторыхъ случаяхъ инстинктивно возвращалось къ арханизму древне-греческаго искусства. Букли и пряди волосъ снова становятся схематичными, укладка драпировокъ — болѣе мелочной, красивой и изысканной.

Подобныя пластическія украшенія покрываютъ три портала церкви сосѣдняго Сень-Жильскаго аббатства, фасадъ котораго—совершенно въ характерѣ фасадовъ эпохи Возрожденія.



Фигура притвора въ церкви св. Трофима, въ Арлѣ (а) и фигура на одномъ античномъ саркофагѣ, въ арльскомъ музеѣ (б). По Феге.

И здѣсь на тимпанѣ средняго портала изображенъ Христосъ между четырьмя символами евангелистовъ, на тимпанѣ лѣваго портала — Богоматерь, сидящая на тронѣ, на тимпанѣ праваго портала — Распятіе. Роскошныя пластическія украшенія простѣнковъ связываются въ одно цѣлое колоннами, капители которыхъ орнаментированы отчасти фигурами животныхъ и ангеловъ. Феге приводитъ вѣскіе доказательства въ пользу того, что фасадъ сень-жильской церкви сооруженъ позже фасада арльской церкви св. Трофима. Оба они служатъ блестящимъ свидѣтельствомъ силы, достигнутой провансальской скульптурой въ XII столѣтіи.

Въ Лангедокѣ, особенно въ Тулузѣ и Муассакѣ, параллельное провансальскому развитіе монументальной пластики, которое здѣсь, правда, съ самаго начала дальше отклонялось отъ древней традиціи и позволяетъ кое-гдѣ въ частностяхъ видѣть болѣе явственно отраженіе въ немъ византийскаго вліянія, можетъ быть прослѣжено уже съ 1100 года. Изъ произведеній ранней тулузской школы, прежде другихъ заслуживаютъ упоминанія скульптуры, украшающія собою церкви св. Петра, въ Муассакѣ. Наиболѣе античный характеръ имѣютъ фигуры святыхъ на столбахъ. Затѣмъ достойны вниманія мраморныя скульптуры въ хоровомъ обходѣ церкви св. Серпина, въ Тулузѣ; изображеніе Спасителя на престолѣ, окруженное овальнымъ нимбомъ, особенно хорошо характеризуетъ болѣе низкую рельефность и болѣе варварскій языкъ формъ, отличающіе раннюю тулузскую школу отъ провансальской. Складки на плотно облегающихъ тѣло одеждахъ обозначены совсѣмъ схематично; „повсюду — говоритъ Феге — повторяется одна и та же орнаментальная схема лица: глаза, обведенные кругами, будто они

въ очкахъ, длинный прямой носъ съ изуродованными поздырями, по большей части, крошечныя уши, пухлыя щеки, схематичныя, залетелыя въ косички волосы“.

Отъ ранней тулузской школы произошла позднѣйшая, главная произведенія которой — скульптуры южнаго портала церкви св. Сернана, въ Тулузѣ, западнаго портала церкви св. Петра, въ Муассакѣ, и притвора той же церкви. Въ притворѣ муассакской церкви, подъ рельефными фризами, на которыхъ изображены эпизоды юности Спасителя, помѣщены на одной сторонѣ большія аллегорическія фигуры „добродѣтелей“, а на другой — „смертныя грѣхи“ и ожидаемыя наказанія за нихъ. Надъ дверями представленъ сидящій на престолѣ Христосъ съ четырьмя евангелистами и двадцатью четырьмя апокалипсическими старцами; на косякахъ — апостолы Петръ и Павелъ, два пророка и три пары львицъ, стилизованныхъ въ восточномъ родѣ. Рельефъ — болѣе высокій, чѣмъ въ ранней тулузской школѣ, головы, при всей своей грубости, свѣжѣе и выразительнѣе, въ одеждахъ — больше движенія, онѣ богаче складками и пышнѣе. Отъ этихъ произведеній уже вѣетъ жизнью и драматизмомъ.

Представителемъ третьяго, еще болѣе поздняго направленія тулузской школы является мастеръ Гилабертъ. Его имя выставлено на двухъ изъ двѣнадцати статуй апостоловъ, находившихся некогда въ тулузскомъ соборѣ, а теперь хранящихся въ тамошнемъ музеѣ. Шесть статуй апостоловъ, вышедшихъ изъ подъ его рѣзка, свидѣлствуютъ о томъ, что онъ постепенно освобождался отъ грубыхъ привычекъ старой школы и переходилъ къ болѣе стильной манерѣ, къ болѣе стройнымъ пропорціямъ и къ болѣе красивымъ мотивамъ драпировки. Въ этихъ произведеніяхъ выказывается характерная для средневѣковой пластики заиженность скульптурныхъ формъ отъ архитектурныхъ элементовъ, отъ „глыбы камня“; вмѣстѣ съ тѣмъ, въ деталяхъ замѣтно изученіе византійскаго прикладнаго искусства. Былъ ли Гилабертъ обязанъ своимъ направленіемъ, какъ полагають Феге, сѣверу, а именно шарг्रेской школѣ, съ которой мы познакомимся вкортѣ, или же это направленіе развилось въ Тулузѣ самостоятельно, — вопросъ, рѣшить который мы не беремся.

Иной характеръ монументальная каменная скульптура XII вѣка получила въ сѣверныхъ частяхъ старой Аквитаніи. Ея формы здѣсь тяжелѣе, а содержаніе отличается большимъ мистицизмомъ и фантастичностью. Главныя памятники этого стиля — скульптуры ангулемскаго собора, церкви Богоматери Великой (Notre Dame la Grande), въ Пуатье, и церкви св. Николая, въ Сиврѣ. Фасады этихъ церквей покрыты сложны, въ нѣсколько ярусовъ, фальшивыми циркульно-арочными галереями; мѣстами встрѣчаются и стрельчатыя арки. Въ нишахъ, образуемыхъ арками, стоятъ статуи; въ другихъ частяхъ помѣщены рельефы историческаго содержанія. Истинный орнаментъ, подражающій античнымъ формамъ, перемѣняеться съ беспословными животными и человѣческими фигурами.

Всего лучше распредѣлены скульптурныя украшения на фасадѣ ангулемскаго собора; изъ его обильнаго пластическаго убранства можно составить изображеніе Страшнаго Суда. Болѣе фантастична скульптурная декорація фасада церкви Богоматери Великой, въ Пуатье (см. табл. 17); ея содержаніе, какъ полагаетъ Тюльенъ-Дюранъ,—рождественская мистерія. Фигуры коротки и неуклюжи, по въ отдѣльныхъ чертахъ не лишены экспрессіи и оживленности. „Манера, въ которой исполнены всѣ эти скульптуры — говоритъ Дежіо, — характеризуется тѣмъ, что свойственное прикладному искусству пониманіе формъ, воспитанное на рѣзныхъ изъ слоновой кости и на золотыхъ чеканнхъ издѣліяхъ, перенесено въ произведенія монументальнаго масштаба“.

Въ фасадѣ сиврѣйской церкви особенно любопытенъ средній порталъ. Архивольты его четырехъ расширяющихся наружу арокъ усажены—быть можетъ, впервые — человѣческими фигурами, которыя, вопреки законамъ статики, слѣдуютъ круглотѣ арки, такъ что фигуры, помѣщенные въ вершинѣ, кажутся падающими внизъ. Это своеобразное украшеніе порталовъ, отсутствующее въ романскомъ стилѣ Прованса и Бургундіи, играло въ послѣдствіи въ готикѣ столь же важную, какъ и малоэстетичную роль.

Наконецъ, совершенно другой характеръ имѣетъ бургундская церковная пластика, находившаяся, какъ надо полагать, подъ вліяніемъ клюнійскаго направленія. Въ отношеніи содержанія, она отличается строгой церковностью и заботой о внутренней правдѣ, въ отношеніи компоновки сюжетовъ — ясностью и наглядностью, въ отношеніи формъ — нѣкоторымъ стремленіемъ къ благородству и изяществу. Однако къ благородству головъ присоединяются неврѣнность пропорцій, угловатость, излишняя живость движенія сильно вытянутыхъ фигуръ и манерность, часто неправдоподобная волнистость драпировокъ. Но, по своей зависимости отъ архитектурныхъ пропорцій, также и бургундская церковная пластика разсматриваемой эпохи уже представляетъ переходъ къ ранней готикѣ. Понятіе объ этомъ стилѣ можно составить себѣ лучше всего по скульптурному убранству фасадовъ отенскаго собора и церкви везелейскаго аббатства. Широкій тимпанъ главнаго портала отенскаго собора занятъ весьма драматичнымъ изображеніемъ Страшнаго Суда, однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній романскаго искусства во Франціи. Особенно характерно изображеніе выѣшиванія душъ и борьбы изъ-за нихъ ангеловъ съ діаволами. Но еще великолѣпнѣе украшенъ скульптурами въ первой половинѣ XII столѣтія порталъ притвора въ церкви везелейскаго аббатства. Въ тимпанѣ представленъ Христосъ во славѣ, окруженный поклоняющимися ему апостолами, которымъ даны очень оживленные позы. На столбѣ, раздѣляющемъ входныя двери пополамъ, помѣщена статуя Іоанна Крестителя, на косякахъ—монументальныя статуи апостоловъ. Старый бургундскій стиль достигаетъ здѣсь своего наивысшаго развитія. Фигуры — чрезчуръ вытянуты и



Исторія искусства. II.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Табл. 17. Фасадъ церкви Нотрѣ-Дамъ-де-Гардъ, въ Пуатье.
По К. Гурлитту.

плотны, ихъ движенія сильны, но мало естественны; одежды надъ выдающимися частями тѣла собраны въ spirali, развѣвающиеся концы одеждъ закручены. Такъ же условно воспроизведены волосы и бороды апостоловъ. Но внутреннее движеніе, присущее этимъ изваяніямъ, вознаграждаетъ за манерность ихъ деталей.

Въ скульптурахъ, украшающихъ порталы боковыхъ фасадовъ буржскаго собора, совместно съ бургундскимъ вліяніемъ выказывается и сѣверно-французское вліяніе (Шартръ, Ле-Манъ), хотя Буржъ лежитъ къ югу отъ Туары. Въ двухъ парищахъ южнаго портала мы узнаемъ „Церковь“ и „Синагогу“, которыя, по мнѣнію П. Вебера, являются здѣсь уже не какъ „Церковь изъязычниковъ“ и „Церковь изъ обрѣзанныхъ“ раннехристіанскаго искусства, а какъ олицетворенія враждебныхъ другъ другу христіанства и іудейства. Въ тимпанѣ изображено Поклопеніе волхвовъ. Во внутреннихъ уступахъ портала статуи чередуются съ орнаментированными колоннами.

Послѣ половины XII столѣтія во всей французской монументальной пластикѣ совершается переходъ къ направленію, уже близкому къ готическому. Принимая въ расчетъ взаимодействіе вліяній, трудно сказать, гдѣ самые первые пачатки этого направленія. Какъ въ архитектурѣ, такъ и въ скульптурѣ, движеніе, отвѣчавшее духу времени, приводило во многихъ мѣстахъ одновременно къ сходственнымъ результатамъ.

Бурж, освобождавшій человѣчество отъ средневѣковыхъ предразсудковъ, едва ли въ какой-либо другой странѣ смели такъ много художественныхъ произведеній средневѣковья, какъ во Франціи. Поэтому, и въ южной части этой страны, и въ Бургундіи сохранилось отъ романской эпохи сравнительно небольшое количество памятниковъ чистой и прикладной скульптуры — гробницъ, мощехранилищъ, досокъ книжныхъ переплетовъ, церковныхъ подсвѣчниковъ и всякаго рода пластическихъ подѣлокъ. Только изъ письменныхъ источниковъ намъ извѣстны такія произведенія, какъ гробница св. Фронта, въ Перигё, которую въ 1077 г. монахъ Гюннаманъ украсилъ скульптурами, возбуждавшими общее удивленіе, и гробница св. Лазаря въ церкви его имени, въ Огонтъ, декорированная въ 1178 г. монахомъ Мартиномъ. Сохранилось же, въ малодоступной церкви аббатства Фонтеврѣ (см. выше, стр. 217), нѣсколько гробницъ англо-французскихъ королей изъ дома Анжy-Плантагенетовъ: въ спокойной дремотѣ покоются на своихъ каменныхъ ложахъ Генрихъ II († 1189 г.) и его супруга, Элеонара Гюеннская († 1199 г.); черты ихъ лицъ вообще благородны, хотя и лишены индивидуальной характеристики; одежда короля образуетъ жесткія, туія, но болѣе натуральныя складки, чѣмъ одежда королевы, уложенная болѣе безпокойно, уже въ духѣ позднѣйшаго времени. Величаво-прекрасно лицо Ричарда Львиное Сердце († 1199 г.); но въ надгробномъ изваяніи Изабеллы Ангүлемской, супруги Іоанна I, умершей въ 1248 г., уже замѣтно стремленіе, хотя еще и безуспѣшное, къ новой манерѣ

изображенія. Лучшія произведенія романскаго прикладнаго искусства Южной Франціи, а именно, бронзовыя и золотыя издѣлія, уцѣлѣли какимъ-то чудомъ въ церковной ризницѣ конкскскаго аббатства (въ Аверонск. департ.). И здѣсь вездѣ романскій языкъ формъ ведетъ свое начало отъ антика, мотивы котораго нерѣдко плохо поняты, но еще чаще умышленно переиначены съ цѣлью болѣе компактнаго заполнения пространства и болѣе тѣсной связи элементовъ между собою.

В. Романская живопись. — Романская живопись Южной Франціи.

Съ тѣхъ поръ, какъ существуютъ церкви, стѣнная живопись находила въ нихъ для себя примѣненіе. Въ противоположность другимъ возрѣніямъ, мы полагаемъ, что средневѣковая монументальная живопись вездѣ, за исключеніемъ отдаленныхъ странъ, развивалась изъ собственнаго прошлаго, въ которомъ, правда, нѣкоторыми изъ своихъ первоначальныхъ художественныхъ цикловъ она обязана миниатюрной живописи. Мы не отрицаемъ случайнаго вліянія восточной и западной миниатюры также на дальнѣйшее иконографическое развитіе стѣнной живописи. Но, что касается до стиля, то ей не было подобности, подобно монументальной пластикѣ, учиться у прикладнаго искусства. Намъ кажется совершенно недопустимымъ, напр., предположеніе, что нарисованныя аркады и ковровые фоны появились въ миниатюрной живописи раньше, чѣмъ въ стѣнной. Внутренность романскихъ церквей была всецѣло рассчитана на красочную эффектность. Мраморныя мозаики неяркихъ тоновъ покрывали собою ихъ полы; нижнія части стѣнъ завѣшивались дорогими тканями или вышитыми коврами, а иногда просто раскрашивались въ подражаніе коврамъ; верхнія части были украшаемы многофигурными изображениями. Цвѣтныя стекла въ окнахъ хора и западнаго фасада увеличивали колоритную декоративность внутренней храма. Однако, повидимому, лишь въ рѣдкихъ случаяхъ это красочное убранство романскихъ церквей выполнялось вполнѣ послѣдовательно. Громадное число относящихся сюда художественныхъ произведеній погибло для насъ безслѣдно, и мы принуждены довольствоваться тѣмъ немногимъ, что въ послѣднюю сотню лѣтъ появилось на свѣтъ изъ-подъ слоевъ штукатурки для того, чтобы быть предметомъ изслѣдованія. Въ отношеніи содержанія, церковная стѣнная живопись разсматриваемой эпохи обнимала всю библейскую исторію, всѣ житія святыхъ и средневѣковыя аллегоріи, часто, но далеко не всегда, изображая ихъ такъ же, какъ они изображались въ богослуженіи словами, а въ мистеріяхъ драматическимъ дѣйствіемъ. Что касается до выполненія, эта живопись попрежнему пользовалась контурнымъ рисункомъ, слабо моделированнымъ и почти плоско иллюминированнымъ красками, — рисункомъ на однотонномъ, чаще всего синемъ, но иногда также полосатомъ, узорчатомъ или звѣздчатомъ фонѣ. Эта плоскостность изображенія, зависѣвшая

наполовину отъ технической неумѣлости художниковъ, оказалась столь нельзя болѣе благодарной при украшеніи большихъ стѣнныхъ поверхностей картинами, на которыя приходилось смотрѣть издали.

Въ частности, знаніе формъ человѣческаго тѣла стояло на низкомъ уровнѣ. Обыкновенно пропорціи невѣрны, ракурсы ошибочны, попытки обозначить или разграничить отдѣльные мускулы совершенно безуспѣшны. Стремленіе дѣлать лица экспрессивными часто даетъ въ результатъ только гримасы; но жесты перѣдко выразительны, и это сообщаетъ композиціямъ, какъ обыкновенно ни вялы сами по себѣ тѣлодвиженія, нѣкоторую оживленность. Любовь къ аксессуарамъ совершенно исчезла. Отъ ландшафтныхъ заднихъ плановъ, извѣстныхъ еще ранне-христіанскому искусству, остались только кое-гдѣ отдѣльные зданія, изображенныя въ невозможномъ видѣ, или деревья, превратившіяся въ стебли съ большими, фантастическими одиночными листьями. Но было бы неправильно мѣрять эти картины масштабомъ выпѣшняго изученія натуры: ихъ болѣе символическій, чѣмъ чувственный, языкъ формъ стремится и можетъ доставлять значительному духовному содержанію только декоративную выпѣшность; этотъ декоративный характеръ романской стѣнной живописи такъ тѣсно связанъ съ архитектурными формами, что въ ея лучшихъ образцахъ, при всѣхъ отдѣльных ихъ недостаткахъ, проглядываетъ новый стиль, производящій новое впечатлѣніе.

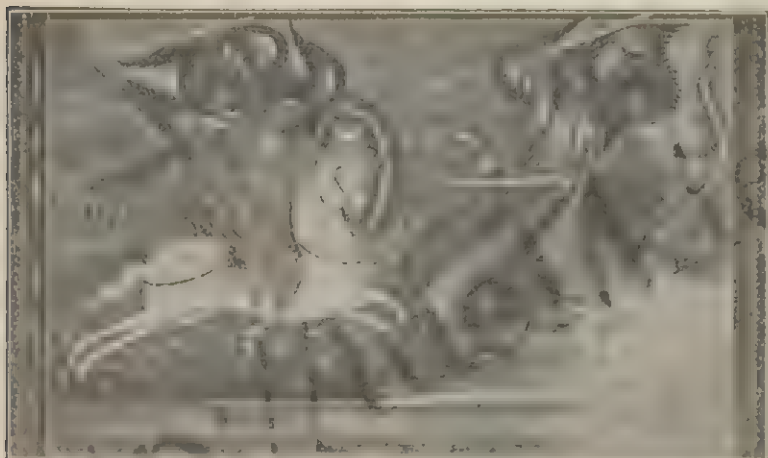
Не менѣе ясно, чѣмъ въ настоящихъ стѣнныхъ картинахъ, выказывается это въ орнаментальной живописи, играющей важную роль въ обрамленіяхъ и бордюрахъ фигурныхъ изображеній и въ заполненіи отдѣльных пространствъ. Меандръ все еще не устарѣлъ, но къ нему присоединяются новыя мотивы изломанной волнистой или складочной линіи. Шнуръ перловъ попрежнему остается однимъ изъ любимыхъ мотивовъ, но часто превращается въ полосу, усаженную бѣлыми точками. Продолжаютъ встрѣчаться волнообразныя линіи въ греческомъ родѣ, но нѣтъ недостатка и въ рядахъ завитковъ въ видѣ буквы S и въ другихъ формахъ. Среди листованныхъ орнаментовъ, главную роль попрежнему играетъ аканѣъ, крайне разнообразно варьируемый; снова появляется и древняя пальметта, но уже новаго рисунка. Къ этимъ мотивамъ присоединяются фантастическія человѣческія и животныя фигуры, а равно и геометрическіе узоры всевозможнаго рода. Особо любопытны восточные мотивы „ковроваго стиля“. Новое зодчество сливать все это въ одну общую, своеобразную орнаментіку.

Знакомство съ романской стѣнной живописью Франціи значительно облегчилось послѣ выхода въ свѣтъ капитальнаго, снабженнаго рисунками въ краскахъ, сочиненія Желі-Дидо и Лафиллѣ. Она развилась также изъ предшествовавшаго ранне-средневѣковаго искусства. Но въ отношеніи къ ней граница Луары не имѣетъ такого значенія, какъ относительно архитектуры и скульптуры. Хотя главный очагъ французской живописи разсматриваемой эпохи находился въ про-

виниціи Пуату, слѣдовательно, южнѣ Луары, однако живопись эта развѣтвилась отсюда во все стороны.

Къ началу XII столѣтія относится стѣнопись баптистерія въ Пуатье (Temple de St. Jean). Христосъ изображенъ въ эллиптическомъ нимбѣ; Онъ стоитъ въ торжественной позѣ, между летящими ангелами. Подъ Нимъ, съ обѣихъ сторонъ помѣщены сильно вытянутыя фигуры святыхъ, стоящихъ на волнистыхъ облакахъ; ихъ тѣлодвиженія совершенно искажены. Надъ Спасителемъ тянется полоса меандра, подъ Нимъ — фризь изъ пальметтъ. Преобладающія краски — желтая и красная, фонъ — свѣтлый.

Приблизительно къ тому же времени относится знаменитая роспись стѣнъ внутри церкви Сенъ-Саванъ (см. стр. 217). Здѣсь, самыя древнія и,



Битва архангела Михаила съ дракономъ, стѣнная картина въ церкви С.-Саванъ. По П. Жели-Дидо и Г. Лафлалѣ

вмѣстѣ съ тѣмъ, самыя лучшія фрески — находятся на сводахъ притвора (сцены изъ Апокалипсиса) и продольнаго корпуса (ветхозавѣтныя сцены). Въ числѣ первыхъ изъ этихъ фресокъ, широтой замысла отличается въ особенности

изображеніе битвы архангела Михаила, екачущаго на бѣломъ конѣ, съ дракономъ (см. рис. на этой стр.), въ числѣ вторыхъ — сотвореніе свѣта Богомъ-Отцомъ, бросающимъ ихъ въ пространство вселенной. Написаны эти фрески безъ тѣней, отчетливо и плоско. Рисунокъ, отличающійся простотой, составляетъ до нѣкоторой степени противоположность рисунку въ византійскомъ искусствѣ.

Къ этой росписи близка по стилю стѣнная живопись церкви въ Викъ (въ деп. Эндрѣ и Луарѣ), относимая къ половинѣ XII столѣтія. Здѣсь, кромѣ событій земной жизни Спасителя, изображена кончина міра. Особенной оживленностью общей компоновки, при наивной неуклюжести отдѣльных движеній, отличается Вшествіе Господне во Іерусалимъ (см. табл. 18). И здѣсь надъ изображеніями тянется широкая полоса двойного меандра.

Гораздо болѣе византійскій характеръ имѣетъ стѣнная живопись въ капеллѣ св. Михаила, въ Рокамадурѣ (въ деп. Ло), принадлежащая концу XII столѣтія. Здѣсь лучше всего сохранилось изображеніе Бла-



Иерусалим. II.

Т-во

Табл. 18. Входъ во Иерусалимъ (сверху) и различные орнаментальные мотивы (справа), стѣнная живопись церкви въ Викѣ (слева) Эндры и Лвары).

Иерусалим. II.

говѣщенія, написанное на синемъ фонѣ. Справа сидитъ на престолѣ, въ безжизненно-застывшей позѣ, Пресв. Дѣва, со старческими чертами лица, съ ургрюмымъ выраженіемъ на немъ; слѣва приближается къ Ней, не касаясь ногами земли, ангелъ, также старообразный и худощавый. Головы и ноги, въ противоположность упомянутымъ выше фрескамъ, моделированы зелеповато-сѣрыми тѣлыми, но безъ надлежащаго пониманія формъ.

Уже въ романскую эпоху, во Франціи, какъ и въ другихъ странахъ, украшеніемъ церквей довольно часто служили, кромѣ стѣнной живописи, разноцвѣтные расписныя стекла въ окнахъ. Исторія живописи на стеклѣ, въ послѣдней четверти XIX столѣтія самостоятельно разработанная въ Англіи Уэстлэкомъ, во Франціи Маньемъ, въ Германіи Ойтманомъ, еще не пролила полного свѣта на возникновеніе этой отрасли искусства. Стекинные мозаики, составленныя изъ прозрачныхъ узоровъ, повсюду предшествовали настоящей живописи на стеклѣ, технику которой подробно описалъ около 1100 г. нѣмецкій монахъ-художникъ Теофилъ. Разноцвѣтные куски стекла вырѣзывались сообразно съ контурами фигуръ, подлежащихъ воспроизведенію, и ихъ края скрѣплялись однимъ съ другимъ посредствомъ свинцовыхъ полосокъ. Для рисунка внутри кусковъ употреблялась коричневая эмалевая краска, называвшаяся шварцлетомъ; будучи паложена болѣе или менѣе густо, она принимала различныя оттѣнки. Кромѣ внутреннихъ контуровъ и тѣневыхъ штриховъ, ею часто обозначались также внешнеупомянутыя свинцовыя полоски. Исторические описанія средневѣковыхъ мастеровъ и писателей не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что въ Южной и Средней Франціи еще въ V, VI и VII столѣтіяхъ церкви были украшаемы цвѣтными стеклянными мозаичными окнами. Въ памятникахъ нѣмецкой письменности несомнѣнные указанія на настоящую живопись на стеклѣ встрѣчаются еще въ IX-мъ, во французскихъ — въ X-мъ столѣтіяхъ.

На югѣ Франціи сохранилось небольшое количество расписныхъ стеколъ болѣе древнихъ, чѣмъ относящихся приблизительно къ 1198 г. великолѣпныя окна абсиды въ соборѣ св. Петра, въ Пуатье. Здѣсь, на главной картинѣ представлено Распятіе, на другихъ изображены эпизоды изъ жизни апостола Петра и св. Лаврентія. Господствующіе густые красные и синіе тона проливаютъ волшебный свѣтъ въ хоровую часть собора.

Миниатюрная живопись, игравшая въ разсматриваемый періодъ времени во Франціи столь же важную роль, какъ и въ остальной Европѣ, испытала въ этой странѣ между 1050 и 1250 годами значительныя измѣненія. Богатство и сочность красокъ каролінгской гуаши сначала смѣнились сухимъ контурнымъ рисункомъ, иллюминированіе котораго часто ограничивалось красными пятнами на щекахъ изображенныхъ

лицъ, или заполненіемъ главныхъ междуконтурныхъ пространствъ тонкимъ слоемъ краски. Лишь мало-по-малу становятся снова общеупотребительными густо-кроющія краски, правда, никогда не выходившія совсѣмъ изъ употребленія, а вмѣстѣ съ ними, около 1200 г., появляется въ западной книжной живописи золотой фонъ. Часто художественно украшены только заглавныя буквы, заполняющія теперь собою иногда цѣлую страницу; въ такомъ случаѣ, въ нихъ обыкновенно крайне затѣйливымъ образомъ переплетаются фантастическія животныя и человѣческія фигуры. Но и таблицы каноновъ, и настоящія иллюстраціи на сюжеты изъ текста занимаютъ миниатюристовъ не меньше, чѣмъ въ предыдущую, эпоху. Гольдшмидтъ прослѣдилъ ходъ развитія миниатюрной живописи по отдѣльнымъ школамъ въ отношеніи Псалтирей. Во Франціи главнымъ центромъ книжной живописи уже въ это время сдѣлался Парижъ; однако и югъ Франціи принималъ довольно дѣятельное участіе въ воздѣлываніи этой старой, столь необходимой тогда отрасли искусства. Стиль времени упадка выказывается въ относящейся еще къ XI столѣтію Библии изъ церкви св. Марціала, въ Лиможѣ, хранящейся въ Парижской Національной Библіотекѣ (№ 8). Изображенія, помѣщенныя внутри инициаловъ, отличаются въ этой рукописи до нѣкоторой степени строгостью и трезвостью. Переходное мѣсто занимаетъ написанный около 1100 г. Комментарій къ Откровенію ап. Іоанна, происходящій изъ Ландъ и принадлежащій теперь той же библіотекѣ (№ 8978). Обезьяны и лисича въ украшенной листовымъ орнаментомъ и ремешной плетенкой прописной буквой **A** снабжены подписями ихъ названій, какъ-будто художникъ боялся, что безъ этихъ надписей не узнаютъ изображенныхъ имъ звѣрей. Древнѣйшій во Франціи образецъ миниатюры съ золотымъ фономъ представляетъ, по Лекуа-де-ла-Марину, изображеніе Богоматери въ „Литургіи и Хроникѣ монастыря Клуни“ — рукописи 1188 г., хранящейся въ библіотекѣ церкви Сентъ-Мартенъ-дэ-Шанъ (№ 35). На золотомъ фонѣ изображено въ этой рукописи Преображеніе Господне; ученики Христовы представлены въ свѣтло-зеленыхъ одеждахъ и, какъ замѣтилъ еще Вагенъ, съ закрытыми глазами, какъ бы они ослѣплены неземнымъ свѣтомъ.

На ряду съ живописью миниатюръ, процвѣтала особая вѣтвь прикладного искусства—эмалевая живопись, главнымъ центромъ которой во Франціи, въ концѣ романской эпохи, сдѣлался Лиможъ. Изъ древне-и ново-восточной эмали на золотѣ, съ рисункомъ, образуемымъ тонкими перегородками изъ золотой проволоки (перегородочная эмаль, *émail cloisonné*, см. выше, стр. 92), съ давнихъ поръ развилась въ Средней Европѣ эмаль на неблагородномъ металлѣ, въ которомъ вынимались предназначенныя для заполнения цвѣтнымъ стеклынымъ сплавомъ поля или контуры (выемчатая эмаль, *émail champlevé*). Выемчатая эмаль позднероманской эпохи, въ томъ состояніи, до котораго она развилась, вѣроятно, одновременно на Рейнѣ и въ Лотарингіи и была занесена во вре-

мена аббата Сюжэ (1145; ср. стр. 240) лотарингскими мастерами въ Сень-Денй, а оттуда въ Лиможъ, чаше всего была эмаль на мѣди. Нерѣдко, въ особенности въ нѣсколько болѣе позднюю пору, изображенныя фигуры оставались неэмалированными, а покрывались эмалью только фонъ, одежды, гербы и другія околичности. Такимъ способомъ украшались различные предметы церковной утвари: сосуды, переднія доски алтарей, мощехранилищныя и пр. Лиможъ, какъ доказано изслѣдованіями Лабарта и Рюпана, сдѣлался мѣстомъ производства этой эмали во Франціи только съ конца XII столѣтія. Къ этому столѣтію относятся, напр., двѣ пластинки отъ реликварія св. Стефана, изъ Мюрэ, хранищіяся въ музеѣ Клюй, въ Парижѣ, и блестящая роскошными красками доска Готфрида Плантагенета, въ ле-манскомъ соборѣ. Переходному времени отъ XII-го къ XIII-му столѣтію принадлежитъ великолѣпная, украшенная уже фигурами рельефной работы луврская чаша — произведеніе, какъ гласитъ надпись на ней, лиможскаго мастера Г. Альна. Эти издѣлія свидѣлствуютъ о томъ, что средневѣковые мастера уже умѣли облагораживать такимъ образомъ блескъ металла при помощи скульптуры и живописи, пущенныхъ въ дѣло соотвѣтственно техникѣ металлическихъ работъ, и при этомъ выказывали въ краскахъ удивительное чувство стилистичности.

2. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ Сѣверной Франціи, приблизительно, съ 1050 по 1250 г.

А. Архитектура.

Тогда какъ классическое вліяніе, усиленное непосредственнымъ втіаніемъ восточнаго искусства, распространялось, какъ мы видѣли выше, отъ французскихъ береговъ Средиземнаго моря, на которыхъ греки и римляне еще въ раннюю пору смѣшались съ древними галлами, до лѣваго берега Луары, съ другой стороны, отъ береговъ Ламанша, гдѣ осыли германскіе норманны, превратившіеся къ разсматриваемому нами времени во французовъ, шло, проникая до праваго берега Луары, другое теченіе, болѣе грубое, суровое, но болѣе богатое задатками творчества. Въ водчествѣ этой сѣверной половины Франціи плоско-покрытая базилика подверглась значительнымъ и оригинальнымъ преобразованіямъ еще около 1000 г. Рѣшительное вліяніе имѣла на это много разъ упоминавшаяся новая церковь св. Мартина, въ Турѣ (997—1014). Правда, соборъ св. Маврикія, въ Анжерѣ, ле-манскій соборъ, церковь аббатства св. Бенедикта (Сень-Бенуа-сюръ-Луаръ) и многія другія церкви луарской долины, въ архитектурѣ которыхъ отражалось вліяніе церкви св. Мартина, не сохранились въ видѣ базиликъ съ плоскимъ покрытіемъ. О церкви Сень-Ремй, въ Реймсѣ (1005—1019), одной изъ самыхъ огромныхъ ранне-романскихъ построекъ въ Сѣверной Франціи, по формѣ своего хора близко похожей на турецкую церковь св. Мартина, мы уже говорили (см. стр. 118). Ея пятинефный продольный корпусъ, первоначально

имѣвшій покрытіе съ незамаскированными стропилами, пересѣченъ трехнефнымъ трансептомъ. Хоръ реставрированъ въ готическомъ стилѣ, равно какъ и фасадъ, башни котораго, однако, сохранили свою романскую раздѣлку.

Въ Анжерѣ, въ XII столѣтіи, мѣсто древняго трехнефнаго собора съ плоскимъ покрытіемъ заняла новая, однефная церковь, близко напоминающая собою однефныя купольныя постройки Аквитаніи (см. стр. 214); ея планъ имѣетъ видъ большого правильнаго латинскаго креста; ея единственный нефъ подраздѣленъ на квадратныя части, изъ которыхъ каждая осѣнена, вмѣсто круглаго купола, куполообразнымъ крестовымъ сводомъ съ нервюрами (см. рис. на этой стр.); эти своды опираются на столбы, расчлененные выступами и полуколоннами. По своему общему

виду, церковь эта, начатая постройкой въ 1150 г., простая, но ясная, свѣтлая и благородная, производитъ впечатлѣніе ранне-готическаго сооруженія. Изъ подражавшихъ ей южныхъ церквей мы уже знакомы съ соборомъ св. Петра, въ Пуатье (1061 г.; см. стр. 218), зальной системы. Изъ ея подражаній на сѣверѣ слѣдуетъ указать на церковь Богородицы (Нотр-Дамъ-де-ла-Нотр), въ Ле-Манѣ, построенную вмѣсто старой. По характеру внутренней постройки зданія этого рода принадлежатъ еще романскому стилю или, точнѣе сказать, той вѣтви переходнаго стиля, которую называютъ стилемъ Плантагенетовъ по той причинѣ, что ея родиной, какъ и родной династіи Плантагенетовъ, была провинція Анжу.

Нѣкоторые базилики съ плоскимъ покрытіемъ и со сводчатыми боковыми нефами сохранились въ Бретани. Однако настоящей страной чисто „романскихъ“ построекъ въ Сѣверной Франціи надо признать Нормандію—страну тѣхъ сѣверныхъ витязей, которые именно въ разсматриваемое нами время завоевали отсюда Сицилію и Англію. Романская архитектура Нормандіи, подробно изслѣдованная англичаниномъ Галли-Нантомъ и французомъ Рюрикъ-Роберомъ, тогда какъ В. Пиндербъ, въ Германіи, занимался изученіемъ ритмичности внутреннихъ помѣщеній въ созданіяхъ этой архитектуры, имѣетъ связь не только съ нѣмецкой, но и съ ломбардской архитектурой. Упомянутый нами верхне-итальянскій аббатъ Вильгельмъ Изреискій, въ концѣ X-го столѣтія трудившійся въ Ключи, соорудившій въ Дижонѣ образцовую романскую церковь (см. выше, стр. 212) и около 1000 г. призванный Ричардомъ II въ Нормандію, гдѣ имъ основано много церквей и монастырей, могъ оказать влияние на нормано-французскій архитектурный стиль разсматриваемой эпохи. Приблизительно съ 1050 г. началась блестящая пора норманскаго зодчества, процвѣтавшаго по ту и по другую стороны Ламанша. „Связ-



Поперечный разрезъ базилика въ Анжерѣ. XII столѣтіе

ний", т. е. разбитый на строго-опредѣленные, хотя и не всегда правильные квадраты планъ крестообразныхъ норманскихъ базиликъ позволяетъ предполагать, что ихъ строители первоначально имѣли въ виду покрытие этихъ церквей крестовыми сводами, но что въ рѣшительную минуту имъ не доставало смѣлости примѣнить къ дѣлу выводы изъ ихъ собственной системы. Боковые нефы продолжаются за трансептъ и оканчиваются на восточной сторонѣ примылиейно, тогда какъ средній нефъ заканчивается съ этой стороны полукруглой нишей хора. Повсюду господствуетъ настоящая полуциркульная арка. Все строеніе кажется трех-этажнымъ. Аркады боковыхъ нефовъ, крытія обыкновенно крестовыми сводами, несутъ на себѣ аркады эмпоръ, иногда заключающія въ себѣ двѣ арки меньшаго размѣра. Третій этажъ образуютъ галереи, соединяющія окна въ верхнихъ стѣнахъ средняго нефа одно съ другимъ. Надъ средокрестіемъ обыкновенно высятся четырехгранная башня со стройной пирамидальной крышей, а по бокамъ скромнаго западнаго фасада — двѣ друія башни. Расчлененіе плана и самаго зданія — ясно и гармонично, а его внутреннее устройство — даже роскошно. Но большей части это — базилика со столбами. Столбы обыкновенно снабжены выступающими впередъ подколоннами. Отдѣльныя формы — просты, иногда даже сухи. Правда, капители еще подражаютъ коринтскимъ, но аканѣ превратились въ нерасчлененныя, жесткіе, какъ бы вырѣзанные изъ жесткихъ листьевъ. Карнизы большей частью состоятъ изъ маленькихъ кронштейновъ, которые часто покоятся на различныхъ, иногда фантастическихъ животныхъ, или на звериныхъ маскахъ. Въ орнаментациі плоскостей и аркъ мотивъ листьевъ отходитъ совершенно на задній планъ, уступая свое мѣсто рѣзкимъ и хрупкимъ примитивнымъ геометрическимъ формамъ, каковы зигзаги, прямоугольные („стѣнные“) зубы, зубчики, узоръ на подобіе шахматной доски. Къ этимъ мотивамъ присоединяются чешуи, круги и звѣзды. Встрѣчаются также фигуры животныхъ.

Къ числу наиболѣе древнихъ норманскихъ базиликъ съ плоскимъ покрытиемъ принадлежитъ церковь Жюмьскаго аббатства, представляющая въ нынѣшнемъ своемъ видѣ очень эффектную и живописную руину. Еще можно видѣть, что въ ней столбы чередовались съ колоннами. Къ образцовымъ постройкамъ нормано-романскаго стиля принадлежатъ двѣ большія, сооруженныя Вильгельмомъ Завоевателемъ и его супругой церкви въ Канѣ — мужскаго аббатства св. Стефана, и женскаго аббатства св. Троицы. Первая изъ этихъ церквей вначалѣ имѣла плоское покрытие, но въ XII столѣтіи получила свои нынѣшніе шестидольные крестовые своды, составляющіе переходъ къ готикѣ. Церковь аббатства св. Троицы своей внутренностью производитъ болѣе цѣлостное впечатлѣніе. Плоскій первоначально потолокъ уступилъ въ ней мѣсто своеобразному крестовому своду, по формамъ среднему между четырехдольнымъ и шестидольнымъ крестовымъ ребернымъ сводомъ (см. рис. на стр. 236). Двѣ башни при фасадѣ и башня надъ средокрестіемъ сохранились, но безъ своихъ вершинъ:

ихъ балюстрады принадлежать эпохѣ Возрожденія. Изъ менѣе обширныхъ построекъ въ этомъ стилѣ, красиво расположенная на небольшомъ островкѣ церковь въ Монъ-Сень-Мишель съ 1112 г. крыта сводами. Между 1114 и 1157 гг. построена хорошо сохранившаяся, перекрытая въ среднемъ нефѣ крестовыми сводами церковь Сень-Жоржъ, въ Бошери-



Внутренность церкви Пресв. Троицы въ Каѣ. По К. Гурлиту.

витѣ, въ которой нормано-романская орнаментика является во всемъ своемъ своеобразіи.

Оригинальнѣе и богаче по своимъ результатамъ, чѣмъ въ какой-либо другой части Франціи, происходило, начиная съ третьяго десятилѣтія XII вѣка, развитіе средневѣковаго зодчества въ Пикардіи и въ Иль-де-Франсѣ. Когда знаменитая церковь аббатства Сень Жерменъ-де-Пре, въ Парижѣ, была въ 1120—1130 гг. перестроена заново, ея средній нефъ все-таки сохранилъ свой плоскій балочный потолокъ; но вскорѣ послѣ того, именно въ этихъ мѣстностяхъ, явились всѣ тѣ новшества, ко-

торые еще много раньше встрѣчались отдѣльно въ самыхъ различныхъ мѣстахъ, но только здѣсь, чрезъ послѣдовательное соединеніе свое въ одно цѣлое, положили начало готическому стилю. Мировое значеніе этотъ стиль получилъ лишь въ слѣдовавшее затѣмъ время, но выработка его конструктивныхъ особенностей происходила въ разсматриваемую эпоху.

Существуетъ, конечно, множество сочиненій, посвященныхъ вопросу о возникновеніи готическаго стиля. Изъ французскихъ изслѣдователей, этимъ вопросомъ занимались, послѣ Вюлье-де-Дюка и Кишера, въ особенности Антимъ-Сень-Поль, Эдгаръ, Лефевръ-Понталисъ, Гонсъ и

Коруане, а въ Германіи Гуго Графъ, Корнелиусъ Гурдигъ, Г. фонъ-Бецольдъ и Г. Дегю. Капитальное сочиненіе Дегю и Бецольда легло въ основаніе многихъ высказываемыхъ нами ниже сужденій. Наименованіемъ своимъ готическій стиль обязанъ Вазари, итальянскому историку искусства XVI столѣтія. Для этого писателя, равно какъ и для слѣдовавшихъ за нимъ поколѣній, прилагательное „готическій“ или „готскій“ было равносильно эпитету „сѣверно-варварскій“. Образованію этого стиля готы были непричастны. Позднѣйшія попытки дать болѣе правильное названіе готическому стилю, руководствуясь его дѣйствительнымъ или минимымъ происхожденіемъ, какъ „германскій“ или „французскій“ стиль, или же, на основаніи одной изъ его особенностей, какъ „стрѣльчатый“ стиль, не имѣли успѣха. Благодаря именно своей пейтральности, названіе „готическій“ сдѣлалось общеупотребительнымъ у всѣхъ націй.

Если признавать — какъ это и должно, — что сущность христіанской церкви выражается въ ея внутренности, а сущность языческаго храма выражалась его внѣшностью, то нельзя не признать, что готическій стиль возвелъ христіанское храмоздательство на наивысшую — въ извѣстномъ смыслѣ — ступень его развитія, потому что ни въ какомъ другомъ архитектурномъ стилѣ внутренность церкви не получила такого преимущественнаго значенія передъ ея внѣшностью, какъ въ этомъ стилѣ. Время требовало большихъ свѣтлыхъ церквей, требовало пространствъ, несвязанныхъ схемою квадратныхъ звеньевъ плана, свободно слѣдующихъ одно за другимъ, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, требовало высвѣщающихся до небесъ храмовъ, архитектуру которыхъ преодолевала бы тяжесть матеріи и уносила бы души молящихся въ высь надъ земнымъ прахомъ. Главной задачей было уменьшить огромныя каменныя массы, изъ которыхъ сооружались романскія церкви, давая солидную толщину только дѣйствительнымъ опорамъ и дѣлая легкими, даже сквозными, слюнные стѣны. „Слѣдствіемъ стремленія къ этому было въ концѣ концовъ то, что остались только пучкообразныя столбы, гигантскія окна, ребра сводовъ, между которыми легко вставлялись его сегменты, и такъ называемыя „служебныя колонны“ (Diensäte), т. е. высокія и тонкія колонки, выступающія изъ толщи столбовъ, отъ которыхъ поднимались подпруги, арки и ребра сводовъ новаго, изящнаго профиля. Кривая исчезла, базиличная форма сохранилась, но верхнія галереи надъ боковыми нефами уничтожились; была сохранена только лѣжная галерея — галерея трифоріевъ, тянущаяся подъ окнами, которая получили очень большіе размѣры, и имѣющая цѣлью расчлененіе послѣдняго остатка стѣнной поверхности.

Но какимъ образомъ удерживались вмѣстѣ части подобной внутренней конструкціи, не рассчитанной на дѣйствіе силы земного тяготѣнія? Какія были принимаемы мѣры для того, чтобы постройка не обрушилась? Подпоры и контрфорсы съ большою смѣлостью были вынесены наружу (см. рис. на стр. 238); отъ далеко оставленныхъ наружныхъ контрфорсовъ къ

верху стѣнъ были переброшены по воздуху большія опорныя арки (аркь-бутаны) — иногда нѣсколько такихъ арокъ, одна надъ другой — подпиравшія стѣны и принимавшія на себя боковое давленіе сводовъ. Конструктивныя части зданія никогда еще не являлись въ столь обнаженномъ видѣ, и что ни было придумываемо впоследствии для украшенія этихъ подпоръ, готическая церковь оставалась снаружи, за исключеніемъ ея фасадовъ, такъ сказать, скелетомъ безъ плоти и крови; но внутри она представляла собою благородное, легкое и мускулистое тѣло, которому обильный свѣтъ, лившійся чрезъ цвѣтныя стекла огромныхъ



Конструкция собора Парижскій Богородицы. Д. А. Корзуновъ

оконъ, сообщалъ теплоту и жизнь. Внутри все какъ-бы спаяно въ дно цѣлое, все держится вмѣстѣ какъ-бы по высшей волѣ, все стремится вверхъ, къ солнцу, къ небесамъ.

„Теоретически — говорить Дегио — мы опредѣляемъ сущность готической конструкции, какъ соединеніе крестовыхъ реберъ, стрѣльчатыхъ арокъ и аркь-бутановъ“. О функции крестовыхъ (диагональных) реберъ мы уже говорили не разъ. Въ своей первоначальной формѣ, происшедшей отъ взаимнаго пересѣченія двухъ циркульных коробовыхъ сводовъ, крестовый реберный сводъ предполагаетъ квадратный планъ. Но, по мѣрѣ того, какъ ребра, удерживаемыя замковымъ камнемъ, увеличиваясь въ числѣ и перемѣщаясь, стали нести на себѣ всю тяжесть свода, а его лопасти сдѣлались только за-

брашными камнемъ промежутками между ребрами, получалась возможность варьировать форму крестоваго свода различнымъ образомъ, чему способствовала также замѣна полуциркульной арки стрѣльчатой. Строго полуциркульнымъ аркамъ, если онѣ имѣютъ различныя отверстія, нельзя давать одинаковую высоту. Напротивъ того, стрѣльчатая арка, если дѣлать ихъ шире или уже, можно приводить къ одинаковой высотѣ и при различныхъ отверстіяхъ. По этой именно причинѣ, еще въ романскомъ стилѣ стрѣльчатая арка, какъ мы видѣли, появлялась преимущественно тамъ, гдѣ надо было освободиться отъ квадратной системы плана. Послѣ сказаннаго само-собою понятно, что послѣдовательное примѣненіе крестоваго ребернаго свода и стрѣльчатой арки требовало также и содѣйствія вынесенныхъ наружу опорныхъ арокъ.

Уже приблизительно шестьдесятъ лѣтъ всѣ изслѣдователи признаютъ, что эта готическая архитектурная система выросла на почвѣ Сѣверной

Франціи, и почти все согласны въ томъ, что расадникомъ готическаго стилиа не былъ одинъ Парижъ (Сенъ-Денъ), но что въ развитіи этого стилиа принимали живое участіе обширный районъ вокругъ Парижа, Южная Пикардія и въ особенности Бовё съ его окрестностями. Мы должны, однако, сдѣлая за Дегио, сдѣлать еще шагъ и признать, что въ развитіи готики самостоятельно участвовали и нѣкоторыя другія провинціи Франціи. Относительно развитія системы крестовыхъ реберъ, это имѣло мѣсто, какъ мы видѣли, даже въ Нормандіи. Но особенно ясно такое параллельное движеніе проявилось въ стилѣ Плантагенетовъ провинцій Анжу и Пуату (см. выше, стр. 234) и въ цистерціанскомъ стилѣ Сѣверной Бургундіи (см. стр. 220), такъ что каждый непредубѣжденный человекъ можетъ принять главныя постройки въ этихъ стилияхъ уже за ранне-готическія. Конечно, строго говоря, это — неправильно, потому что въ этихъ постройкахъ еще нѣтъ опорныхъ арокъ, хотя онѣ и моложе типичныхъ ранне-готическихъ построекъ Иль-де-Франса и Пикардіи. Такимъ образомъ, у этихъ провинцій нельзя оспаривать той заслуги, что онѣ впервые вывели сдѣдствія изъ совмѣстнаго примѣненія крестовыхъ реберъ, стрѣлчатой арки и аркъ-бутановъ.

Во главѣ движенія шла сперва Пикардія.

Церковь св. Стефана, въ Бовё (около 1125 г.), — еще постройка съ крестовыми реберными сводами и полуциркульными арками. Въ церкви въ Эрэнъ (около 1130 г.), только поперечныя подиружныя арки — стрѣлчатыя; въ церкви въ Люшѣ, стрѣлчатая арка вполнѣ вступаетъ въ свои права. Особую роль во французской археологіи (по Гонсу и Лефевру-Понталису) игралъ хоръ церкви въ Моріанвалѣ, такъ какъ считался приблизительно на одно поколѣніе болѣе древнимъ, чѣмъ онъ есть на самомъ дѣлѣ. Но если даже онъ, какъ можно думать, сооруженъ только около 1125 г., то все-таки очень интересенъ потому, что въ немъ система крестовыхъ реберъ впервые оказала вліяніе на своды хорового обхода. Впрочемъ, на ряду со стрѣлчатыми, здѣсь еще встрѣчаются повышенныя полуциркульныя арки. Что церковь аббатства Сенъ-Жермѣ, близъ Бовё, представляетъ собою постройку въ довольно чистомъ готическомъ стилѣ, хотя ея опорныя арки еще скрыты подъ крышей, не возбуждаетъ болѣе удивленія съ той поры, какъ стало извѣстно, что ея сооруженіе было начато лишь около 1145 г. Нескрытыя опорныя арки въ этихъ мѣстностяхъ появля-



Западный фасадъ церкви аббатства Сенъ-Дени По Э. Виллелю

ются впервые только въ церкви Доммартэна, построенной уже между 1153 и 1163 гг.

На берегахъ Сены это переходное движеніе открывается постройкою коллегіатской церкви въ Пуассей, напоминающей своимъ планомъ болѣе поздній парижскій соборъ Богоматери; въ ней, собственно говоря, нѣтъ настоящаго трансепта, хоровой обходъ образованъ продолженіемъ боковыхъ нефовъ, богато расчлененные столбы представляютъ подготовку къ крестовымъ ребернымъ сводамъ, но полуциркульные арки еще не вполне вытѣснены стрѣльчатыми. Самая ранняя церковь переходнаго стиля въ Парижѣ — Сень-Мартэнъ-ле-Шанъ; въ ней арки, имѣющія конструк-



Планъ фасада Париж-
ской Богоматери. По
В. Любко

тивное значеніе, — стрѣльчатая, арки оконъ — полуциркульные, аркъ-бутановъ еще не имѣется. Наконецъ, почти въ готовомъ видѣ ранняя готика является предъ нами въ церкви аббатства Сень-Денй, близъ Парижа, западная и восточная части которой сооружены въ періодъ времени между 1173 и 1144 гг. знаменитымъ государственнымъ человѣкомъ и ученымъ, аббатомъ Сюжѣ (Сугеріемъ). Прежде полагали, что готика этого зданія — созданіе самого Сюжѣ, изъ головы котораго она вышла, какъ Мидерва изъ головы Зевса. Однако, несмотря на то, что въ настоящее время мы знаемъ много промежуточныхъ ступеней развитія готическаго стиля, художественно-историческое значеніе этой церкви нисколько не умаляется. До 1140 г. Сюжѣ строилъ ея западный фасадъ (см. рис. на стр. 239) съ заключеннымъ между двумя башнями притворомъ, средній, очень расчлененный порталъ котораго — еще циркулиноарочный, тогда какъ арки боковыхъ порталовъ — уже слегка заостренныя. Съ 1140 по 1144 г. строился хоръ; отъ его двойного колоннаго обхода рас-

ходятся вѣнцомъ семь капеллъ, примыкающихъ непосредственно одна къ другой. Крестовымъ ребернымъ сводамъ соотвѣтствуютъ стрѣльчатая окна. Нынешнія наружныя опорныя арки реставрированы, но существовали и первоначально. Благородная, упругая и гибкая архитектура этого хора, украшеннаго антикизирующими отдѣльными формами, къ которымъ въ капителяхъ присоединяется мотивъ лиственной почки, выражаетъ собою поворотный пунктъ въ исторіи зодчества.

Церковь аббатства Сень-Денй быстро создала школу. Изъ пристроенныхъ къ существовавшимъ предъ тѣмъ церквамъ хоровъ, шедеврами ранней готики могутъ считаться хоры церкви Сень-Жермэнъ-дэ-Пре, въ Парижѣ, старой церкви Сень-Ремй, въ Реймсѣ, церкви Богоматери, въ Шалонъ-на-Марнѣ, и великобѣнной церкви Сень-Этьеннъ, въ Канѣ, въ Нормандіи (см. выше, стр. 233). Все эти хоры представляютъ взорамъ того, кто стоитъ въ главномъ нефѣ церкви, очаровательную по живописности

перспективу, дающую предчувствовать волшебную прелесть позднейших соборных хоровъ. Изъ церквей, которыя, будучи снабжены двумя западными башнями, по всей своей конструкціи приближаются къ церкви аббатства Сень-Дені, слѣдуетъ отмѣтить въ особенности соборы въ Санлисѣ, Нойонѣ (см. рис. на стр. 312). Ланѣ и соборъ Парижской Богоматери (Notre Dame de Paris). Въ этихъ соборахъ аркады боковыхъ нефовъ, галереи амбюръ, трифоріи (см. стр. 227) и клересторіи (верхнія части стѣнъ, съ продѣланными въ нихъ окнами) образуютъ въ среднемъ нефѣ четыре яруса, одинъ надъ другимъ. Столбы здѣсь, вообще, совершенно круглые: служебныя колонны по большей части шестистопастныхъ крестовыхъ сводовъ поднимаются отъ капителей столбовъ. Система контрфорсовъ принуждаетъ повсюду къ развитію опорныхъ арокъ, перекидываемыхъ къ стѣнамъ хора и продольнаго корпуса. Окна — обыкновенно еще циркулярныя, но аркады и порталы — стрельчатые. Отдѣльныя формы скорѣе еще романскія, чѣмъ готическія; мѣстами являются даже антиквизирующія формы романскаго „проторенессанса“.

Къ числу наиболѣе знаменитыхъ ранне-готическихъ церквей Франціи принадлежитъ, во-первыхъ, грандіозный соборъ въ Ланѣ, построенный между 1174 и 1226 гг. Его трехнефный продольный корпусъ пересѣченъ трехцеркнымъ же трансептомъ. Нынешній, не первоначальный, хоръ на восточной своей сторонѣ срѣзанъ прямолинейно. Башни западнаго фасада — типичны: ихъ верхній восьмиугольникъ органически развивается изъ нижняго четырехугольника; на восьми углахъ отъ контрфорсовъ поднимаются многоярусные башашины. Шпили фасадныхъ башенъ, равно какъ и проектировавшіяся башни на краяхъ трансепта, никогда не существовали. Но надъ средокрестіемъ возвышается четырехгранная сквозная башня. Во внутренности господствуютъ массивныя круглыя колонны съ романскими угловыми листками на аттическихъ базахъ и съ чашевидными капителями, которыя украшены почками и развернутыми листьями. Надъ колоннами поднимаются къ своду полукруглыя арки и черемы въ видѣ тонкихъ округлыхъ стержней, прикрѣпленныхъ къ стѣнамъ посредствомъ колецъ. Въ окнахъ полуциркулярныя арки чередуются со стрельчатыми, но послѣднія еще не имѣютъ позднейшихъ готическихъ вырѣзныхъ украшеній (Masswerk). Строгий, свѣтлый и солидный ланскій соборъ — образцовый памятникъ ранняго, еще мало развитаго готическаго стиля.

Пользующійся громкой извѣстностью, соборъ Парижской Богоматери заложенъ въ 1163 году. Онъ представляетъ собою пятинефную базилику, однефный трансептъ которой, пересѣкая продольный корпусъ зданія приблизительно въ его срединѣ, почти не выдается за его стѣны (см. планъ на стр. 240). Двойные боковые нефы, изъ



Капитель одной изъ колоннъ въ хорѣ собора Парижской Богоматери По Г. Догю и Г. Бедольду

которыхъ только прилежащія къ среднему нефу снабжены эмпорами, закругляясь позади хора, какъ въ Пуассѣ, образуютъ двойной хоровой обходъ. Тѣсно поставленныя, снабженныя аттическими базами колонны,



Западный фасадъ собора Парижской Богоматери Съ фотографіи А. Жиронова, въ Парижѣ.

отъ капителей которыхъ, подражающихъ коринѣскимъ, поднимаются служебныя колонны нервюръ, придаютъ внутренности собора, при всей ясности ея подраздѣленія, нѣсколько тяжелый видъ. Вездѣ господствуетъ стрѣльчатая арка, но оконные переплеты первоначально не

имѣли ажурной раздѣлки (Masswerk). Въ древнѣйшей части хора еще встрѣчаются антикцизирующія коринѣскія колонны, въ другихъ же мѣстахъ къ листьямъ аканѳа уже примѣшиваются лиственные мотивы сѣверной флоры (см. рис. на стр. 241). Башни, высящіяся по бокамъ знаменитаго западнаго фасада (см. рис. на стр. 242), остались безъ шпилей; онѣ — четырехугольныя, не переходятъ въ восьмиугольники и опираются прямо на контрфорсные столбы. Надъ тремя огромными, очень расчлененными и роскошно украшенными скульптурою, порталами тянется горизонтальный рядъ нишъ, уставленныхъ статуями, а надъ этимъ рядомъ — низкая стрѣльчатая галерея; значительную часть средняго этажа занимаетъ роза. Фасадъ увѣичанъ довольно высокою галереей, стрѣльчатая арка которой раздѣлана ажурными узорами, какъ въ зрѣломъ готическомъ стилѣ. Правда, эта галерея сооружена лишь въ 1223 г., а башни, въ нынѣшнемъ своемъ видѣ, были окончены только къ 1235 г. Если считать основною особенностью готической архитектуры стремленіе вверхъ, то надо признать, что фасаду собора Парижской Богоматери, вслѣдствіе преобладанія въ немъ горизонтальныхъ линій, недостаетъ строгой выдержки стиля, но именно по этой причинѣ обыкновенно восхищаются имъ противники готической послѣдовательности; на самомъ дѣлѣ, благородство пропорцій этого фасада, которому не вредитъ его грузность и оригинальность его раздѣлки, дѣлаетъ его однимъ изъ великолѣпнѣйшихъ во всемъ мірѣ созданій ранней готики.

Внѣ зависимости отъ школы Сень-Дені долженъ быть поставленъ старый шартрскій соборъ, начатый постройкой въ 1130 г. Въ современномъ намъ соборѣ этой постройки принадлежитъ только фасадъ. Три его портала, заканчивающіеся вверху стрѣльчатыми арками и богато-украшенные скульптурными произведеніями, тѣсно сближены между собою и придвинуты къ среднему нефу; въ боковыхъ частяхъ фасада, служащихъ основаніемъ башенъ, строго проведено стремленіе вверхъ. Не имѣетъ связи со школою Сень-Дені также соборъ въ Сансѣ, заложенный въ 1152 г. Въ немъ арки — исключительно стрѣльчатая. Вліяніе этого собора на французскую архитектуру простиралось, съ одной стороны, до Бургундіи, съ другой — за Ламаншъ. Его трехнефный планъ напоминаетъ планъ коллегіальной церкви въ Пуассѣ. Боковые нефы своимъ продолженіемъ переходятъ въ хоровой обходъ. Изъ середины полукруглаго въ планѣ хора выступаетъ впередъ всего одна капелла. Эмпоръ нѣтъ, и только галереи трифоріевъ тянутся надъ высокими аркадами продолжнаго корпуса, подпираемая попеременно пучковыми столбами и стройными парными колоннами; послѣднія имѣютъ аттическія базы съ угловыми листками и украшенныя почками капители.

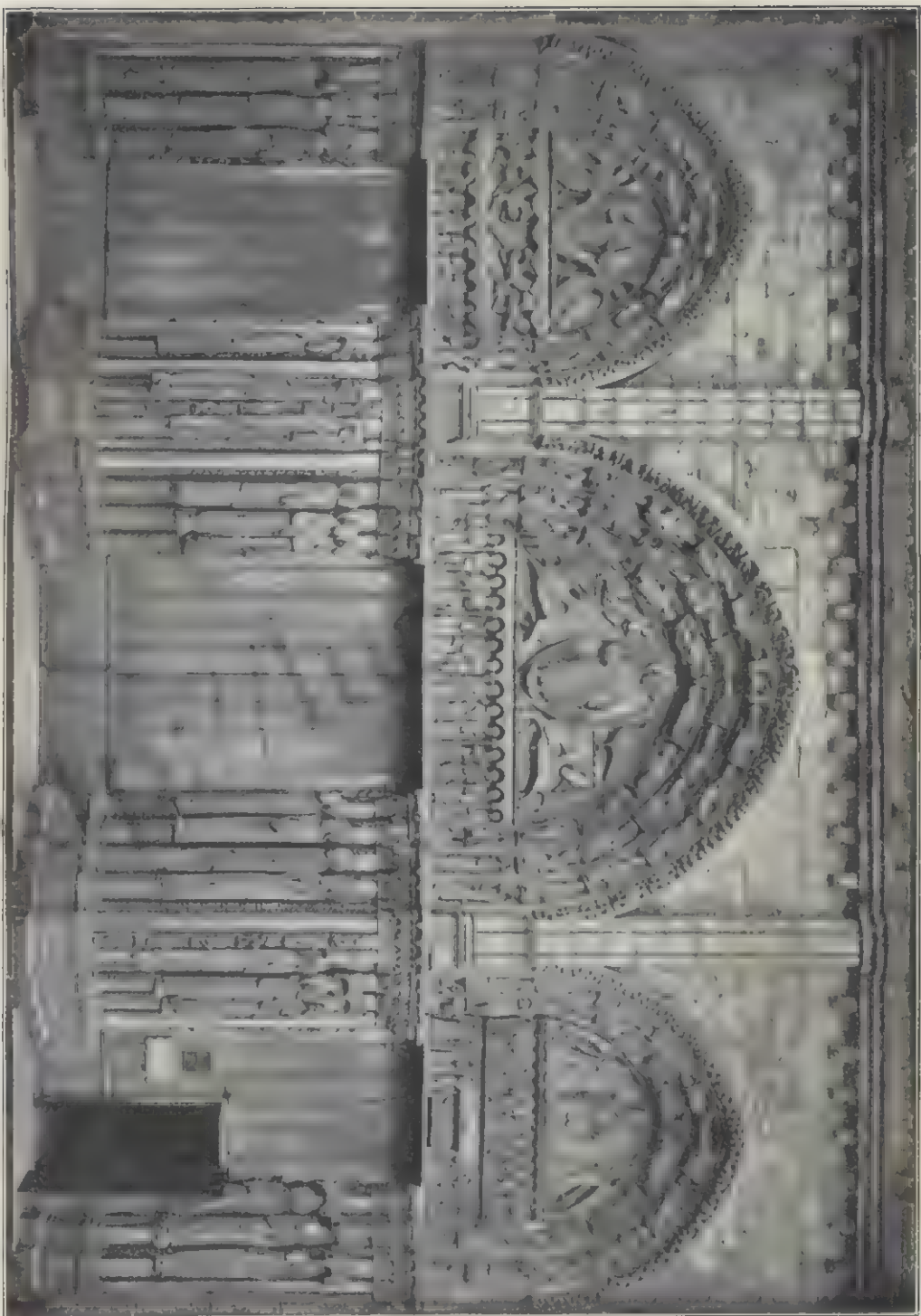
Всѣ эти замѣчательныя зданія, какъ ни много въ нихъ готическаго, еще полу-романскія. По нимъ мы можемъ видѣть съ поразительной ясностью, какъ устанавливался и росъ новый стиль; кромѣ того, они

свидѣтельствуютъ о томъ, что готика во Франціи развивалась совершенно свободно, изъ своихъ собственныхъ корней. Многіе отдѣльные мотивы новаго мірового стиля, какъ мы видѣли, были выработаны еще „романскимъ“ храмодательствомъ въ этой странѣ. Обиліе и разнообразіе этихъ мотивовъ свидѣлствуютъ объ удивительной изобрѣтательности французскихъ зодчихъ разсматриваемаго нами времени.

Б. Сѣверно-французская пластика зрѣлаго средне-вѣковья.

Бассейнъ Сены въ зрѣлое средневѣковье былъ также колыбелью французской монументальной каменной пластики. Особенно важное значеніе для дальнѣйшаго развитія французской пластики имѣли скульптурныя украшенія шартрекаго собора (см. стр. 243). Три западныхъ портала этого храма (см. табл. 19), сооруженные векоръ послѣ середины XII столѣтія, сплошь покрыты изваяніями, имѣющими самую тѣсную связь съ архитектурными элементами. Пластика въ этомъ соборѣ, какъ ни представляется „романской“ по своему общему характеру, уже вступаетъ въ зависимость отъ формы порталовъ, отъ ихъ внутреннихъ нишъ, уставляемыхъ статуями, отъ стрѣлчатыхъ тимпановъ и архивольтовъ, сплошь уставленныхъ небольшими, помѣщенными на консоляхъ, статуями. Система декорированія, которую мы наблюдали въ Сиврэ (см. выше, стр. 223), является здѣсь уже въ полномъ развитіи, свойственномъ готической эпохѣ. Въ тимпанѣ средняго портала, болѣе высокаго, чѣмъ боковыя, изображенъ Христосъ во славу, окруженный символами евангелистовъ; ниже, на архитравѣ дверей, представлены апостолы, стоящіе между колоннами, связанными одна съ другою полуциркулярными аркадами; на трехъ архивольтахъ помѣщены ангелы, держащіе вѣнцы, и 24 апокалипсическихъ старца. Въ тимпанѣ праваго бокового портала изображена Богоматерь съ Младенцемъ на лонѣ, между двумя ангелами въ длинной одеждѣ; подъ этимъ рельефомъ тянется два фриза, изображающіе библейскіе сюжеты; архивольты украшены аллегорическими фигурами семи свободныхъ художествъ, съ ихъ представителями. Въ тимпанѣ лѣваго портала изваяно Вознесеніе Господне, почъ нимъ—ангелы и апостолы, на архивольтахъ—поселене, занятые различными работами, свойственными каждому мѣсяцу года. Къ колоннамъ, которыми уставлены внутренніе уступы всѣхъ трехъ порталовъ, прислонены большія, сильно вытянутыя въ длину мужскія и женскія фигуры, нѣкоторыя съ вѣнцомъ на головѣ; онѣ изображаютъ предковъ Христа, которые на этихъ мѣстахъ, на рѣду съ болѣе старинными изображеніями пророковъ, на сѣверѣ Франціи часто замѣняютъ апостоловъ, предпочитаемыхъ на югѣ. Вся эта скульптурная декорація, какъ доказалъ Фёге, представляетъ собою, въ отношеніи содержанія и стиля, дальнѣйшее развитіе декораціи порталовъ церкви св. Трофима, въ Арль, и церкви Сенъ-Жиль. Самое характерное отличіе стосойтъ въ

Табл. 19. Западные порталы Шартрского собора.
С фронтоном брассе Нейтрдейна, в Париса.



томъ, что крупныя изваянія, поставленныя тамъ въ нишахъ портала, превратились здѣсь въ настоящія „висячія статуи“, съ длинными и сильными фигурами, короткими, неподвижными, прилипшими къ тѣлу руками, прямыми параллельными складками одежды и туго закрученными кудрями волосъ. Только въ головахъ видны намеки на экспрессию и индивидуальную жизнь. Но замѣчательная гармоничность цѣлаго, выказывающаяся какъ въ содержаніи, такъ и въ стилѣ этихъ скульптуръ, искупаетъ всѣ недочеты въ ихъ деталяхъ.

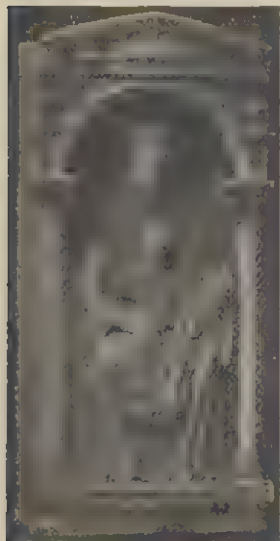
Скульптуры западныхъ порталовъ шартрскаго собора, какъ это установлено Фёге, исполнены четырьмя различными мастерами при помощи ихъ подмастерьевъ. Главный мастеръ, который, однако, могъ быть и не первымъ по времени, изваялъ весь средній порталъ, за исключеніемъ фигуръ архивольтовъ, а также большія фигуры на смежныхъ стѣнкахъ боковыхъ порталовъ. Большія фигуры на лѣвой стѣнѣ лѣваго портала сработаны вторымъ мастеромъ, на правой стѣнѣ праваго портала—третьимъ; четвертый мастеръ, которому принадлежатъ оба боковыхъ тимпана и фигуры всѣхъ архивольтовъ, былъ, пожалуй, даровитѣе перваго: его манера свободнѣе, шире, внутренне-оживленнѣе грубоватой и несмѣлой манеры перваго мастера, которая, тѣмъ не менѣе, сообщила западному фасаду шартрскаго собора общій романскій характеръ.

Изъ Шартра, какъ главнаго своего центра, новая сѣверно-французская пластика распространилась далеко во всѣ стороны. Школѣ главнаго шартрскаго мастера принадлежатъ скульптуры, украшающія собою южный порталъ собора въ Ле-Манѣ. И здѣсь въ тимпанѣ изображенъ Христосъ среди символовъ евангелистовъ; среди фигуръ на архивольтахъ, въ самомъ внутреннемъ ряду, обращаетъ на себя вниманіе новый удачный мотивъ—ангелы, размахивающіе кадилами. Къ колоннамъ, стоящимъ по сторонамъ входа, и здѣсь, кромѣ ап. Петра и Павла, прислонены монументальныя фигуры предковъ Спасителя. Въ болѣе гармоническомъ приспособленіи этихъ скульптуръ къ архитектурѣ виденъ до нѣкоторой степени стилистическій прогрессъ, но, ваятая въ отдѣльности, онѣ суше и грубѣе своихъ шартрскихъ образцовъ. Болѣе слабое созданіе той же школы—средній порталъ церкви Сентъ-Эйуль (St. Ayoul), въ Провансѣ; очень хорошо пользующійся извѣстностью западный фасадъ небольшой церкви въ Сентъ-Лу-де-Но (въ деп. Сены и Марны), необыкновенно чисто выполненные изваянія котораго представляютъ собою, однако, по выраженію Фёге, только „извлеченіе изъ обширной программы шартрской школы“.

Руку мастера, исполнившаго большія фигуры лѣвой стороны сѣвернаго (лѣваго) шартрскаго портала, можно сейчасъ же узнать въ скульптурахъ портала церкви Богоматери, въ Этампѣ (деп. Сены и Уазы). Тимпанъ этого портала занятъ изображеніемъ Вознесенія Господня. Особенно характеризуютъ этого мастера кругообразныя складки на одеждахъ боковыхъ фигуръ.

Мастеръ, изваявшій большія фигуры правой стороны южнаго шартрскаго портала, или одинъ изъ его учениковъ—сработалъ, если судить по сохранившимся изваяніямъ, нѣкоторыя главныя статуи на трехъ, сооруженныхъ Сюжѣ, порталахъ церкви аббатства Сень-Денй.

Четвертому шартрскому мастеру, другими словами, мастеру, исполнившему чистую, граціозную Мадонну праваго шартрскаго тимпана, несомнѣнно принадлежитъ знаменитая Мадонна надъ „Дверями св. Анны“ (Porte St. Anne), на правой сторонѣ западнаго фасада парижскаго собора Богоматери (см. рис. на этой стр.). Поэтому Фёге называетъ этого художника „мастеромъ двухъ Мадоннъ“. Такъ какъ онъ превосходилъ остальныхъ трехъ шартрскихъ мастеровъ въ отношеніи пониманія натуры, чувства, стиля и тонкости вкуса, то кругъ его дѣятельности долженъ былъ простирались за предѣлы Шартра. Типы его головъ, съ ихъ широкими, выпуклыми лбами, сильно-вырѣзанными носами и приподнятыми углами глазъ, привлекательны и полны индивидуальной жизни. Но упомянутыя „Двери св. Анны“—еще XII столѣтія. Ученикомъ „мастера двухъ Мадоннъ“ слѣдуетъ признать художника, создавшаго въ концѣ XII столѣтія порталъ собора св. Маркія, въ Анжерѣ, къ сожалѣнію неоднократно передѣланный. Восемь большихъ боковыхъ статуй „въ отдѣльныхъ случаяхъ уже пробуютъ,—какъ выражается Фёге,—оперегаться ногами на художественно обдѣланную плиту, но ихъ большинство сохраняетъ характеръ вислицихъ фигуръ; всего въ двухъ статуяхъ, слѣва отъ дверей, ясно выражено налеганіе корпуса на одну ногу“.



Изваяніе Богоматери надъ „Дверями св. Анны“ собора Парижской Богоматери. По Фёге.

Наконецъ, въ Корбейль, на Сень, мы встрѣчаемъ скульптуры, представляющія шартрскую школу въ ея наивысшемъ и самомъ чистомъ развитіи. Корбейльскій соборъ уже давно исчезъ съ лица земли, но двѣ изъ боковыхъ статуй его главнаго портала, изображающія короля и королеву, поставлены теперь въ церкви аббатства Сень-Денй. Къ статуямъ королей и королевъ, изваяннымъ главнымъ мастеромъ шартрскаго собора, онѣ относятся, какъ рѣчь зрѣлаго человѣка къ дѣтскому лепету. Онѣ также еще сильно вытянуты въ длину, ихъ руки еще прилѣплены къ тѣлу, а одежды ниспадаютъ прямыми, параллельными складками; но отъ фигуръ уже вѣетъ дыханіемъ свободы и красоты, а типы головъ родственны типамъ „мастера двухъ Мадоннъ“. Корбейльскій мастеръ — представитель французскаго искусства XII столѣтія, еще романской пластики; но онъ стоитъ на ея самой высокой и свободной ступени.

Мы должны еще прослѣдить первые шаги французской монументальной скульптуры въ XII столѣтіи на ея пути къ готикѣ, и для

того возвратиться къ западному фасаду собора Парижской Богоматери, изъ порталовъ котораго мы разсмотрѣли близко только одинъ, а также къ шартрскому собору, въ которомъ мы незнакомы еще съ порталами трансепта. Какъ здѣсь, такъ и тамъ, по болѣе твердымъ позамъ фигуръ, по болѣе натуральности головъ и формъ тѣла, по болѣе ясности, широтѣ и меньшей изысканности драпировокъ, главнымъ же образомъ, по лучше понятой связи между скульптурами и частями зданія, отъ которыхъ онѣ неотдѣлимы, мы убѣждаемся, что передъ нами — произведенія классической французской пластики XIII столѣтія, но что переходъ къ ней совершался постепенно. Въ скульптурахъ какъ парижскаго, такъ и шартрскаго соборовъ вмѣстѣ съ болѣею свободою творчества проявляются нѣкоторая внутренняя суровость и строгость. Подвижность отдѣльных фигуръ не превратилась еще въ ту преувеличенную, безпокойную оживленность, которою отличаются скульптуры зрѣлаго готическаго стиля, и которая достигается посредствомъ изгиба туловища, откинутія плечей назадъ и выдвинутоści колѣнъ впередъ. Изъ трехъ порталовъ главнаго фасада Нотръ-Дамъ-де-Парі, мы уже знакомы съ южнымъ или правымъ, съ такъ называемыми „Дверями св. Анны“. Сѣверный или лѣвый порталъ извѣстенъ подъ названіемъ „Дверей Маріи“. Плаваяніе Богоматери на среднемъ косякѣ этого портала отличается замѣчательнымъ благородствомъ формъ и граціозностью движенія; съ большою ясностью компонованы рельефы тимпана, расположенные въ три ряда, одинъ надъ другимъ: внизу представлены сидящіе пророки, въ среднемъ ряду — погребеніе Богородицы, въ верхнемъ полѣ, ограниченномъ вершиной стрѣлчатой арки — Ея небесное коронованіе. Но особеннаго вниманія заслуживаетъ главный, средний порталъ: Христосъ на среднемъ столбѣ, апостолы, по шести съ каждой стороны, въ боковыхъ уступахъ портала; всѣмъ этимъ еще довольно длиннымъ фигурамъ даны важныя, спокойныя, хотя и внутренне-оживленныя позы. Въ стрѣлчатомъ тимпанѣ надъ дверями расположена въ три ряда композиція „Страшный Судъ“, закалчивающаяся величественнымъ изображеніемъ Судіи міра, сидящаго на престолѣ. Здѣсь мы имѣемъ дѣло уже съ почти зрѣлымъ, почти совершеннымъ искусствомъ. Въ Шартрѣ три портала сѣвернаго крыла трансепта, по изслѣдованіямъ Бюльтѣ, начаты сооруженіемъ около 1215 г., а два портала южнаго крыла — около 1212 г. Первые заняты изображеніемъ ужасовъ Страшнаго Суда, вторые — изображеніемъ житія Пресв. Дѣвы. Какъ въ



Фигуры въ южномъ порталѣ шартрскаго собора. По А. Гольдшмидту

тѣхъ, такъ и въ другихъ, свѣжій, но грубоватый стиль ранней готики является почти въ зачаточномъ состоянн. Однако, головы фигуръ, помѣщенныхъ по бокамъ порталовъ (см. рис. на стр. 247), полны индивидуальной жизни, а изображенія библейскихъ событій проникнуты теплымъ чувствомъ. Скульптуры притвора прибавлены позже. Въ шартрскомъ соборѣ вообще насчитывается свыше 10.000 изваянныхъ или написанныхъ фигуръ.

Кромѣ произведеній монументальной каменной пластики, отъ романской эпохи сохранились на сѣверѣ Франціи въ небольшомъ числѣ скульптурные надгробные памятники, каменные и бронзовые, а также мелкія



Бронзовая купель въ церкви св. Варварты, въ Люттихѣ. Д. В. I. 10

скульптурныя издѣлья изъ дерева и слоновой кости. Каменные надгробныя изваянія английскихъ королей Ричарда Лъвиного Сердца и Генриха II, въ руанскомъ соборѣ, отличаются изящными, массивными формами и грубостью, сухостью технического исполненія. Оба короля изображены съ закрытыми глазами. Совсѣмъ другое впечатлѣніе производитъ благородная фигура королевы Беренгарии, пережившей двадцатью годами своего супруга, Ричарда Лъвиное Сердце, на ея гробницѣ въ церкви аббатства Т-Эспань, близъ Ле-Мана: она лежитъ съ открытыми глазами: черты ея лица и укладка одежды свидѣтельствуютъ объ идеальной свободѣ, достигнутой юнымъ готическимъ стилемъ. О сѣверно-французскихъ металлических художественныхъ издѣльяхъ этой эпохи писемные источники повѣствуютъ чудеса. Достаточно упомянуть хотя бы о дѣятельности, развитой по части такихъ издѣлій аббатомъ Сюжѣ въ Сень-Деннѣ, о бронзовыхъ дверяхъ съ библейскими изображеніями, которыми онъ украсилъ свою церковь, о золотыхъ, украшенныхъ рельефами, доскахъ, составлявшихъ обложку алтаря, о различныхъ золотыхъ вещахъ, исполненныхъ по его заказу для рыцарей аббатства Сень-Деннѣ. Самое изящное изъ уцѣлѣвшихъ наиболѣе значительныхъ по размѣрамъ литыхъ металлическихъ издѣлій этой эпохи, разсматривая которое здѣсь вмѣстѣ съ памятниками сѣверно-французскаго искусства, мы руководствуемся скорѣе границами распространенія языка, чѣмъ границами государства, это—драгоценная бронзовая купель въ церкви св. Варварты, въ Люттихѣ (см. рис. на этой стр.). Она сработана мастеромъ Ламберомъ Патрасомъ, изъ Динана, — города, литейщики котораго пользовались на всемъ сѣверѣ Франціи такою громкою извѣстностью, что ихъ называли „dinandiers“, а ихъ работы—„dinanderies“. Означенная купель, отлитая въ 1117 году, —одно изъ самыхъ мастерскихъ и благородныхъ созданій всего

романскаго искусства. Подобно Мѣдному Морю Соломонова храма, она по-коится на бронзовыхъ быкахъ, изображенныхъ въ оживленныхъ и разнообразныхъ положеніяхъ, причемъ переднія части ихъ туловищъ выдаются впередъ за край чаши. Но этихъ быковъ не двѣнадцать, какъ въ чашѣ Соломонова храма, а только десять, соотвѣтственно чему окружность купели украшена пятью сценами библейскаго содержанія, выполненными горельефомъ и представляющими: Проповѣдь Іоанна Крестителя, Крещеніе имъ мытарей, Крещеніе Господне, Крещеніе сотника Корнелія апостоломъ Петромъ и Крещеніе евангелистомъ Іоанномъ философа Кратона. Всѣ эти изображенія пояснены надписями. На горельефѣ, представляющемъ Крещеніе Господне, вода Іордана, какъ на ранне-христіанскихъ памятникахъ, поднимается вверхъ передъ Спасителемъ, образуя какъ бы покровъ для него. Расположеніе группъ хорошо обдуманно въ пластическомъ отношеніи. Волосы воспроизведены безъ архаическихъ кольцообразныхъ завитковъ, мягкими волнистыми линіями. Складки падаютъ натурально. Фигуры вполне управляютъ своими движеніями. И здѣсь передъ нами—искусство, въ своемъ родѣ почти классическое.

В. СѢВЕРНО-ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ ЗРѢлаго СРЕДНЕВѢКОВЬЯ.

Повидимому, также и стѣнная живопись расправила свои крылья на югъ отъ Луары раньше, чѣмъ на сѣверѣ. Можно съ достаточной ясностью прослѣдить, какъ вліяніе нѣкоторыхъ росписей изъ самыхъ сѣверныхъ частей Южной Франціи распространялось по ту сторону Луары. Такъ, напримѣръ, основываясь преимущественно на орнаментикѣ, полагаютъ, что стиль стѣнной живописи въ Сень-Савэнѣ (см. выше, стр. 230), снова обнаруживается въ небольшой церкви въ Монтуарѣ (деп. Луары и Шера), хотя спокойныя фигуры Христа-Вседержителя, которыми украшены ея три абсиды, лишь съ трудомъ можно сравнивать съ оживленными изображеніями сень-савэнской церкви. Какъ бы то не было, сѣверно-французская живопись XII столѣтія представляется намъ болѣе самостоятельной въ граціозныхъ, стремящихся къ свободѣ формахъ картинъ библейскаго содержанія, написанныхъ на стѣнахъ церкви въ Шти-Кевильи, близъ Руана. Успѣхъ изображенія фигуръ замѣтенъ здѣсь особенно въ прекрасно сохранившейся круглой картинѣ „Вѣгство во Египетъ“. Что касается до стиля первыхъ годовъ XIII столѣтія, то съ нимъ можно познакомиться, напр., по стѣнописи въ церкви Сень-Крепенъ, въ Эвронѣ (деп. Майеннѣ). Въ ней средину свода занимаетъ изображеніе Христа въ мандорлѣ, окруженное символами евангелистовъ; съ обѣихъ его сторонъ—колѣнопреклоненные святые. Композиція этого изображенія симметрична и лишена торжественности; типы довольно общи, но контуры становятся опредѣленнѣе: уже чувствуется приближеніе новаго вѣка.

Въ сѣверно-французской живописи на стеклѣ разсматриваемаго времени, въ противоположность нѣмецкой, преобладали синіе и красные

фоны, иногда производившіе фіолетовый общій тонъ. По литературнымъ источникамъ, церковь Сень-Ремй, въ Реймсъ, уже во второй половинѣ X столѣтія имѣла въ окнахъ цвѣтныя стекла съ фигурными изображеніями. Сохранившіяся сѣверно-французскія расписныя стекла XII столѣтія украшаютъ соборы городовъ, расположенныхъ большою дугою отъ Пуатье чрезъ Анжеръ, Ле-Манъ, Шартръ, Сень-Денй, Сень-Кантенъ и Реймсъ, до Шалона на Марнѣ. Самыми древними изъ нихъ Манъ признаетъ нѣкоторыя круглыя изображенія и Распятіе на окнѣ изъ стараго шалонскаго собора, разрушеннаго въ 1230 г. Но большинство изслѣдователей держится того мнѣнія, что наиболѣе древнія французскія произведенія этого рода суть дошедшія до насъ лишь въ фрагментахъ цвѣтныя стекла



Вѣство въ Египетъ. Часть романскаго расписнаго оконнаго стекла въ шартрскомъ соборѣ. По П. Жели-Данд и Г. Лафиле.

романскаго собора въ Ле-Манѣ, разрушеннаго въ 1136 г. Это—остатки изображенія „Вознесеніе Господне“, относящагося, вѣроятно, еще къ XI-му столѣтію. XII-му столѣтію принадлежитъ окно этого собора, съ изображеніемъ мученической кончины св. Гервасія и Протасія; краски здѣсь—очень яркія, рисунокъ—спокойно-жесткій, въ стилѣ того времени. Рядъ великолѣпнѣйшихъ расписныхъ стеколъ романско-французскаго стиля былъ изготовленъ въ срединѣ XII столѣтія по заказу аббата Сюжѣ, для его церкви въ Сень-Денй; ихъ уцѣлѣвшіе остатки, напр., окно съ изображеніемъ родословнаго древа Христа (Иессево окно), теперь снова помѣщены въ

этой церкви. Среди расписныхъ стеколъ, перенесенныхъ изъ стараго романскаго шартрскаго собора въ позднѣйшій ранне-готическій, находятся также „окно Иессея“ и круглыя стекла съ изображеніями на сюжеты изъ земной жизни Спасителя (см. рис. на этой стр.), замѣчательными по простотѣ контурнаго рисунка, отсутствію въ немъ излишнихъ подробностей и гармоничности красокъ.

Въ Сѣверной Франціи сохранилось также самое замѣчательное изъ дошедшихъ до насъ произведеній романской монументальной живописи, примѣненной къ промышленнымъ производствамъ. Мы разумѣемъ знаменитый стѣнной коверъ, хранящійся въ музеѣ города Байе. Онъ имѣетъ въ длину не менѣе 70 метровъ, а въ ширину 50 сантиметровъ, и вышитъ цвѣтнымъ гарусомъ по полотну. Изображенныя на немъ многочисленныя, непрерывно слѣдующія одна за другою сцены представляютъ завоеваніе Англіи норманнами. Кто ожидалъ бы найти въ этихъ изображеніяхъ правильный рисунокъ, исправную перспективу и натуральность аксессуаровъ, тотъ выказалъ бы свое незнакомство съ искусствомъ XI столѣтія, въ концѣ котораго вышитъ этотъ коверъ. Тѣмъ не менѣе,

все события представлены на немъ живо и достаточно ясно, и когда его краски были еще невыцвѣтшими, вѣроятно, онъ былъ очень эффектенъ въ декоративномъ отношеніи.

Но всего лучше мы знакомимся съ французской живописью разсматриваемой эпохи по миниатюрамъ Сѣверной Франціи, гдѣ Парижъ все болѣе и болѣе становился средоточіемъ европейской письменности. Весьма сильный упадокъ виденъ въ миниатюрахъ рукописи Комментарія Гемона къ пророку Іезекиілю, изготовленной около 1000 г. Гельдрикомъ, монахомъ аббатства Сенъ-Жерменъ-де-Пре, впоследствии аббатомъ Оксеррскаго монастыря (наход. въ Парижской Національной библіотекѣ, № 12, 302). Краски, которыми кое-гдѣ заполненъ условный контурный рисунокъ, тусклы и нечисты. Самые контуры начерчены неувѣренно и ошибочно. Лучше исполнены миниатюры роскошно-украшенной рукописи Служебника XIII столѣтія, происходящей изъ аббатства Сенъ-Денъ и хранящейся также въ Парижской Національной библіотекѣ (№ 9436). Фигуры въ нихъ еще длинны и малоподвижны, на овальныхъ лицахъ носы обозначены обычнымъ полукругомъ, глаза чрезвычайно малы, высокія брови нарисованы совершенно каллиграфически; но контуры становятся болѣе человѣческими, а раскраска болѣе полной. Дальнѣйшій шагъ впередъ представляютъ миниатюры Служебника 1150 года, въ библіотекѣ города Лана. Полный переходъ къ готическому стилю можно видѣть въ миниатюрахъ написаннаго около 1220 года молитвенника въ библіотекѣ Парижскаго Арсенала (Theol. latine, № 165 В) — рукописи, украшенной изображеніями мѣсяцевъ года на золотомъ фонѣ, исполненными уже въ характерѣ бытовыхъ сценъ. Норманское иллюстрированіе Псалтирей, самостоятельно разрабатывая приемы утрехтской Псалтири (см. стр. 137), достигло, какъ мы увидимъ, особенно цвѣтущаго состоянія въ Англіи.

Эмалевая живопись, въ смыслѣ романской выемчатой эмали (см. стр. 232), развивалась на сѣверѣ Франціи въ разсматриваемое нами время независимо отъ Лиможа, преимущественно въ Вердёнѣ, искусство котораго мы не можемъ отдѣлить отъ французскаго, несмотря на то, что этотъ городъ присоединенъ къ Франціи только въ 1644 г. Главное произведеніе вердѣнской эмали — такъ называемый Вердѣнскій Алтарь, въ Клостернейбургѣ, близъ Вѣны. Важнѣйшая его часть — обшивка освященной въ 1181 г. кааедры, украшенной первоначально 45-ью пластинами, на которыхъ изображены новозавѣтныя событія и соотвѣтствующія имъ ветхозавѣтныя. Болѣе богатая красочная гамма этихъ эмалей съ господствующимъ въ ней краснымъ цвѣтомъ достаточна для того, чтобы признать эти произведенія французскими: въ нѣмецкихъ, рейнскихъ эмаляхъ того же времени преобладаютъ болѣе холодные, зеленовато-голубые тона. Уже въ ту пору тамъ, гдѣ было распространено французское племя, проявлялись проблески особаго французскаго вкуса.

3. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ Испаніи и Португаліи (1050—1250 гг.).

А. Архитектура.

Въ продолженіе всего рассматриваемаго нами періода времени, сѣверной, христіанской половины Піренейскаго полуострова противостояла южная, арабская половина, какъ чуждый и враждебный, замкнутый въ себѣ міръ. Молодымъ сѣверо-германскимъ королевствамъ, Леону, Кастиліи, Наваррѣ и Арагоніи, приходилось вести ожесточенную борьбу за свое существованіе и между собою, и съ маврами. Борьба съ послѣдними породила рыцарство. Знаменитый Сидъ (собственно Родриго Діазъ изъ Кастиліи), завоевавшій въ 1094 г., хотя только на время, Валенсію, воспѣвается въ испанской поэзіи, какъ воплощеніе всѣхъ рыцарскихъ, всѣхъ христіанскихъ, всѣхъ національныхъ добродѣтелей. Послѣдователи ислама еще въ XII-мъ столѣтіи были прогнаны изъ Сѣверной Испаніи, но только въ срединѣ XIII столѣтія отбѣснены до Гранады. Само собою разумѣется, победы христіанъ надъ поклонниками Магомета были ознаменованы на испанской почвѣ сооруженіемъ болѣе обширныхъ и болѣе роскошныхъ, чѣмъ прежде, церквей. Начиная съ конца XI столѣтія, испанское зодчество стало подниматься на значительную высоту въ смѣсѣ стилистики и великолѣбія его произведеній. Образцы доставляла ему, какъ и прежде, южно-французская архитектура, но иногда въ планѣ испанскихъ церквей отражались также ломбардское и нѣмецкое вліянія, а въ орнаментациі — вліяніе мавританское.

Въ эту пору базилика съ плоскимъ покрытіемъ уже исчезла изъ испанской архитектуры. Южно-французскій коробовый сводъ, замѣненный и въ Испаніи крестовыми сводами всего раньше въ боковыхъ нефѣхъ, въ главномъ нефѣ соборовъ удержался довольно надолго. Крестовый сводъ встрѣчается иногда въ куполообразной формѣ, свойственной стилю Пантагенетовъ (см. выше, стр. 234), но часто также и въ своемъ чистомъ ломбардскомъ и нѣмецкомъ видѣ, и далеко не столь скоро, какъ во Франціи, перестала употребляться для него полуциркулярная арка, которая и здѣсь уступила свое мѣсто стрѣльчатой аркѣ сперва въ конструктивныхъ частяхъ церквей.

Какъ на одну изъ чисто-испанскихъ особенностей болѣе древняго романскаго храмоздательства, должно указать на циркулярноарочныя галереи (см. стр. 105 и 106), образующія родъ портика на одной изъ продольныхъ сторонъ церкви, или даже на обѣихъ сторонахъ; другая, болѣе поздняя, особенность состоитъ въ томъ, что хоръ, окруженный высокой загородкой, перемѣщается въ продольный корпусъ и образуетъ въ немъ, по выраженію Юсти, какъ бы церковь въ церкви. остальное же пространство почти сводится къ обходу вокругъ хора. Утрату живо-

писнаго вида со стороны входа въ хоръ нѣсколько вознаграждаютъ болѣею частью роскошно-раздѣланные купола или башни надъ средокрестіемъ.

Къ числу древнѣйшихъ изъ особенно значительныхъ романскихъ церквей Испаніи, въ которыхъ покрытие средняго нефа коробовымъ сводомъ, по крайней мѣрѣ, предполагалось, принадлежатъ церковь св. Мильяна, въ Сеговіи, — базилика вообще очень простая, со среднимъ нефомъ, отдѣленнымъ отъ боковыхъ нефовъ поперечною столбами и коринѣскими колоннами, со средокрестіемъ, увѣнчаннымъ низкой квадратной башней, и съ циркульноарочными галереями на продольныхъ сторонахъ. Изъ прочихъ романскихъ церквей Сеговіи заслуживаютъ упоминанія: С.-Вера-Крузъ (1150 г.), двѣнадцатигульное центральное сооруженіе, напоминающее собою высѣченную въ скалѣ купольную іерусалимскую церковь; церковь св. Мартина (1180 г.), сооруженіе, въ которомъ любопытны роскошно орнаментированные животными и растительными мотивами капители двойныхъ колоннъ ея притвора на продольной сторонѣ (см. рис. на этой стр.) и церковь Санъ-Эстебанъ (1210 г.), съ очень благородной по пропорціямъ пятиэтажной, несущивающейся сверху колокольной, снабженной циркульноарочными окнами.



Капители колоннъ въ церкви св. Мартина, въ Сеговіи. По Г. Деню.

Затѣмъ, къ самымъ древнимъ церквямъ Испаніи, крытымъ коробовыми сводами, принадлежатъ: Санъ-Педро, въ Уэскѣ, и Санъ-Педро, въ Леонѣ, боковые нефы которыхъ имѣютъ уже крестовые своды. Самая великолѣпная церковь этого стиля — знаменитый соборъ въ Саннаго-де-Компостелла (см. рис. на стр. 254), по своему плану походящій скорѣе къ турецкой церкви св. Мартина, чѣмъ къ церкви св. Сатурнина, въ Тулузѣ. Въ этомъ соборѣ особенно достойно вниманія сильное развитіе хора, снабженнаго круговымъ обходомъ и вѣнцомъ пяти канеллъ. Какъ продольный корпусъ, такъ и трансептъ — пятинефные. Боковые нефы покрыты крестовыми сводами, а ихъ эмпоры — полукоробовыми. Повсюду господствуетъ циркулярная арка, отчасти вытянутая въ мавританскомъ родѣ. Особенно красивъ трехнефный притворъ, крытый слегка-стрѣльчатыми крестовыми сводами и заключающійся между двумя башнями западнаго фасада. Въ этомъ храмѣ, сооруженномъ, вѣроятно, французскимъ зодчимъ, Испанія обладаетъ однимъ изъ самыхъ величественныхъ и вполне законченныхъ въ художественномъ отношеніи архитектурныхъ памятниковъ XII столѣтія. Древнѣйшія церкви Барселоны и Хероны покрыты также еще коробовыми сводами; но кое-гдѣ, какъ, напр. въ красивой церкви Коруньи, эти своды — заостренные, какъ во Франціи. Одна изъ

самыхъ замѣчательныхъ романскихъ церквей — Санъ-Висенте, въ Авилѣ, высокомъ горномъ городѣ, обнесенномъ хорошо сохранившимися романскими стѣнами съ 9 воротами и 85 башнями. Продольный корпусъ этой церкви покрытъ уже весь крестовыми сводами, тогда какъ трансептъ съ обѣихъ сторонъ восьмиграннаго купола имѣетъ еще



Притворъ церкви Сантіаго-де-Компостела. По М. Юггенделю и К. Гурлиту.

коробовые своды. Любопытенъ также въ ранне-готическомъ авильскомъ соборѣ романскій хоръ, огромное среднее полукружие котораго, выступающее за городскую стѣну, превращено въ укрѣпленіе съ окопомъ и бойницами.

Среди большихъ, вполне покрытыхъ крестовыми сводами испанскихъ церквей, одна изъ самыхъ значительныхъ — старій соборъ въ Саламанкѣ. Соруженіе этой церкви, аркады которой — стрѣльчатая, а окна — циркуль-

ноарочныя, длилось съ 1120 г., но было совершенно окончено только въ XIII столѣтіи. Ея крестовые своды съ нервюрами имѣютъ куполообразную форму, характерную для стиля Плантагенетовъ. Надстройка надъ средокрестіемъ, переходящая въ шестнадцатигранный куполъ съ нервюрами, какъ внутри, такъ и снаружи, особенно обильно раздѣлана циркульноарочными окнами и фальшивыми галереями. Роскошно-декорированную башню надъ средокрестіемъ имѣетъ также монастырская церковь въ Торо.

Огромные соборы въ Леридѣ, въ Туделѣ и въ Таррагонѣ, сооруженные въ XIII столѣтіи, содержатъ въ своей архитектурѣ характерные элементы уже ранне-готическаго стиля—крестовыя нервюры и стрѣльчатые арки. Съ послѣдовательно проведенной системой сводовъ и стрѣльчатыхъ арокъ, но еще безъ аркъ-бутановъ, испанская ранняя готика впервые является въ церкви цистерціанскаго монастыря въ Веруэлѣ. Такимъ образомъ, въ Испаніи судьба зодчества была та же, что и во Франціи. Почва для готическаго мірового стиля, воцарившагося и здѣсь со средины XIII столѣтія, была подготовлена.

Португальская архитектура занимающаго насъ времени представляетъ немного отличій отъ испанской. Не надо забывать, что Португалія только съ 1140 года стала свободнымъ, независимымъ отъ Испаніи королевствомъ. Изъ чисто-романскихъ церквей Португаліи, прежде всего надо указать на одно сооруженіе базиличнаго типа и на одно центрального типа; оба они, съ ихъ толстыми, зубчатыми вверху стѣнами, по своей внѣшности походятъ больше на крѣпости, чѣмъ на церкви. Первое изъ этихъ сооруженій — знаменитый старый соборъ (Sé Velha) въ Коимбрѣ, построенный въ срединѣ XII столѣтія; это — трехнефная базилика со столбами, крытая коробовыми сводами, съ тремя параллельными восточными полукруглыми нишами и съ нервюрнымъ куполомъ надъ четырехгранной башней средокрестья, украшенной внутри небольшими циркулярными галереями. Второе — центральная церковь въ Томарѣ, замкъ рыцарей Иисуса, построенная въ 1162 г. Восьмиугольная двухэтажная средняя часть этого зданія окружена восьмиугольнымъ снаружи, покрытымъ коробовыми сводами обходомъ, такой же вышины, какъ и эта часть. Напротивъ того, трехнефная церковь зальной системы въ цистерціанскомъ аббатствѣ въ Алькобасѣ (освященная въ 1222 г.), съ роскошнымъ вѣнцомъ капеллъ позади двойного хорового обхода, производитъ впечатлѣніе уже строгой ранне-готической постройки. Куполообразные крестовые своды ея продольнаго корпуса приближаются непосредственно къ западно-французской архитектурѣ (см. стр. 215 и 234); но общій характеръ этой церкви — бургундскій. Цистерціанцы и здѣсь явились первыми провозвѣстниками готическаго стиля, которому Португалія обязана нѣсколькими сооружениями, пользующимися большою извѣстностью.

Б. Скульптура и живопись Испаніи въ романскую эпоху.

Вмѣстѣ съ французской архитектурой проникла въ Испанію также и французская монументальная пластика. Художники-испанцы, пробававшіе свои силы въ скульптурѣ, первое время не поднимались выше уровня неуклюжихъ и грубыхъ попытокъ; лучшія произведенія были исполняемы, повидимому, французами. Однако, ученые, въ томъ числѣ Пассаванъ и Рачинскій, обыкновенно относятся къ монументальной пластикѣ Пиренейскаго полуострова черезчуръ сурово. Слѣдовало бы

изучить ея источники съ большимъ вниманіемъ, чѣмъ это дѣлалось до сихъ поръ. Въ скульптурахъ капителей нѣкоторыхъ испанскихъ галерей клуатровъ XII вѣка впервые проявляется смѣлая, часто дико-фантастическая оживленность. Особенно богаты фигурами животныхъ листовые орнаменты галерей клуатровъ въ монастырѣ Санъ-Хуанъ-де-ла-Пенья, въ Уэскѣ, и въ монастырѣ Санъ-Кугать-дель-Валье, близъ Барселоны; но всего пышнѣе украшена скульптурами галерея клуатра при таррагонскомъ соборѣ (начала XIII столѣтія), на входныхъ дверяхъ которой изваяны Рождество Христово и Поклоненіе Волхвовъ, тогда какъ капители ея колоннъ украшены такими изображеніями, каковы напр. погребеніе мышей и кошекъ или пѣтушиный бой.

Въ высшей степени разнообразна сѣверно-испанская фасадная скульптура. Къ древнѣйшимъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, наиболѣе тонорнымъ изображеніямъ этого рода принадлежатъ двѣ парныя фигуры святыхъ, фризъ съ ангелами, играющими на музыкальныхъ инструментахъ, и фризъ со знаками зодіака, въ церкви Санъ-Исидоро, въ Леонѣ, по сторонамъ главной двери и надъ входомъ. Здѣсь какъ бы снова оживилъ фронтальный стиль архаическаго греческаго искусства (см. т. I, стр. 320). Болѣе свободно, въ духѣ антикизирующей провансальской пластики разсматриваемаго времени, исполненъ богатѣйшій фигурами фасадъ церкви Санъ-Мигуэль, въ Эстельѣ (въ Наваррѣ). На тимпанѣ изображенъ Христосъ во славѣ. Фигуры пяти архивольтовъ размѣщены подобно тому, какъ въ порталѣ церкви Сивра (см. стр. 225) — будто падающими внизъ. Въ сильно вытянутыхъ фигурахъ святыхъ на колоннахъ стрѣльчататаго портала церкви Санта-Мария-ла-Реаль, въ Сангуэсѣ (въ Арагоніи), отражается вліяніе шартрекой школы. Всѣ эти произведенія исполнены еще во второй половинѣ XII столѣтія. Концу этого столѣтія принадлежитъ циркульноарочный порталъ церкви Санъ-Висенте, въ Авилѣ, на среднемъ столбѣ котораго изваянъ Христосъ-Вседержитель. Десять очень эффектныхъ фигуръ святыхъ, на колоннахъ боковыхъ уступовъ портала, выполнены свободно и оживленно, хотя ихъ движенія нѣсколько принужденны. На порталахъ испанскихъ церквей чаще, чѣмъ во Франціи, встрѣчается расположеніе фигуръ на архивольтахъ по радиусамъ, или концентричное, причемъ онѣ прикасаются ногами ко внутреннему, а головами къ наружному краю арки. Такое расположеніе мы находимъ напр. на порталѣ коллегіальной церкви въ Торо, въ Старой Кастиліи, а также на главномъ порталѣ (Пуэрта-де-ла-Глорія) собора Сантяго-де-Компостела. Мастеръ, построившій и украсившій изваяніями (въ 1180 г.) притворъ этого собора (см. рис. на стр. 164), назывался Маэстре Маттео. Какъ самая церковь эта — копія церкви св. Сатурнина, въ Тулузѣ, такъ и ея порталъная скульптура близка къ тулузскому стилю. Всѣ три портала, вдающіеся вовнутрь притвора, образуютъ одно величественное скульптурное цѣлое, содержаніе котораго — Страшный Судъ. Въ среднемъ тимпанѣ изображенъ Христосъ во славѣ, среди

апостоловъ и святыхъ: въ лѣвомъ тимпанѣ представлено блаженство праведныхъ, въ правомъ — муки грѣшниковъ. На среднемъ столбѣ средняго поргала изваянъ покровитель церкви, св. Іаковъ Компостельскій. Боковыя колонны украшены статуями другихъ святыхъ. Лучеобразно расположенныя фигуры главнаго архивольта представляютъ 24 апокалипсическихъ старца. Общій характеръ этихъ величественныхъ скульптуръ — романскій, но въ нихъ уже замѣтна доля реализма, свойственнаго готическому стилю.

Въ мелкихъ произведеніяхъ испанской пластики разсматриваемой эпохи, среди которыхъ выдаются золотыя издѣлія, чаще, чѣмъ въ религіозной скульптурѣ, отражается мавританское вліяніе и встрѣчаются мавританскіе мотивы. Любопытна напр. большая чаша въ церкви аббатства Санъ-Доминго-де-Силась, близъ Бургоса, изготовленная въ третьей четверти XI столѣтія; она украшена филигранными¹ орнаментами, въ видѣ волнообразныхъ линий, цѣпочекъ, или въ формѣ буквы S, вокругъ подковообразныхъ арокъ.

По части живописи, прежде всего заслуживаютъ вниманія недавно открытыя въ разныхъ пунктахъ Испаніи остатки романскихъ стѣнныхъ росписей. Къ числу лучшихъ изъ произведеній испанской церковной стѣнописи принадлежатъ фигуры апостоловъ въ нишѣ небольшой мавританской церкви Кристо-де-ла-Лузъ, въ Толедо; но самыя полныя и важныя изъ этихъ произведеній — исполненныя между 1180 и 1244 гг. фрески на сводѣ капеллы Санъ-Исидоро, въ Леонѣ, превращенной въ королевскую усыпальницу (такъ называемый „Королевскій Пантеонъ“). Сцены изъ Евангелій и изъ Дѣяній апостольскихъ, знаки зодіака и аллегорическія изображенія мѣсяцевъ года, начертанныя темными контурами и лишь слегка иллюминированные, исполнены въ сухомъ стилѣ эпохи.

Испанскихъ рукописей романскаго времени, украшенныхъ миниатюрами, сохранилось довольно много. И въ этихъ иллюстраціяхъ мавританскіе орнаментальные мотивы проникаютъ въ христіанское искусство. Особенной любовью пользуется подковообразная арка. Фигуры нарисованы еще неуклюже: руки и ноги нисколько не пропорціональны между собою. Что касается до красокъ, то синяя по большей части замѣняется фіолетовой или пурпурной, на ряду съ которой пользуется любовью желтая. Фонъ — вначалѣ бѣлый, потомъ цвѣтной, нерѣдко желтый вмѣсто золотого, иногда также полосатый. Въ „Псалмахъ Давида“ — рукописи, хранящейся въ Мадридской Исторической Академіи, уже одна миниатюра, изображающая битву рыцарей съ маврами, свидѣтель-

¹ Филигранной работой или филигранью (отъ латин. „filum“, — нить, и „granum“, — зерно) называются украшенія, образуемыя тонкой золотой или серебряной „зерненой“, т. е. превращенной въ рядъ мелкихъ зернышекъ, проволокой.

ствуешь объ испанскомъ происхожденіи этого манускрипта. Написанный въ 1109 г., „Комментарій Беата, пресвитера, къ откровенію ап. Іоанна“, въ Британскомъ Музеѣ (MS add. 11,695), содержитъ въ себѣ большое число миниатюръ, скомпонованныхъ очень наивно; фигуры въ нихъ безформенны, складки одеждъ имѣютъ видъ спиральныхъ линій. Въ такомъ же угловатомъ и жесткомъ, почти каллиграфическомъ пошибѣ иллюстрирована рукопись Апокалипсиса, хранящаяся въ Мадридской Исторической Академіи, и которую прежде относили къ X столѣтію, тогда какъ на самомъ дѣлѣ она изготовлена приблизительно въ 1050 г. Нѣсколько болѣе искусными представляются на нашъ взглядъ миниатюры „Комментарія къ Апокалипсису“, въ Мадридской Национальной библіотекѣ; и въ нихъ, на ряду съ особенно густой красной, коричневой и зеленой красками, постоянно встрѣчается яркая лимонно-желтая. Черноконтурныя миниатюры Библии 1240 года, въ библіотекѣ Мадридской Исторической Академіи, имѣютъ уже золотой фонъ, но въ ихъ рисункѣ еще явственно выказывается романскій стиль, образовавшійся на почвѣ пришедшаго въ упадокъ античнаго искусства.

4. Англійское искусство въ эпоху зрѣлаго средневѣковья (съ 1050 по 1250 г.).

А. Архитектура.

Гастингская битва (1066 г.) рѣшила судьбу не только англійскаго королевства, но и англійскаго искусства. Одновременно съ норманскими войнами, старую землю англо-саксовъ наводнило норманское духовенство, и вмѣсто англо-сакскихъ церковныхъ построекъ, отчасти каменныхъ, отчасти деревянныхъ (см. стр. 107), по всей странѣ быстро разсѣялись роскошныя каменные церкви норманско-романскаго стиля, которыя, однако, вскорѣ приняли и стали развивать въ своей архитектурѣ нѣкоторыя отдѣльныя черты, обусловливаемыя англо-сакскими традиціями. Англичане дѣлаютъ исторію своей архитектуры на много отдѣловъ; Шарпъ насчитываетъ ихъ до 1550 г. семь, но фазы развитія этой архитектуры легко укладываются въ рамки и нашего дѣленія.

Объ англійскихъ соборахъ, со времени выхода въ свѣтъ обширнаго сочиненія Бриттона, было написано нѣсколько изслѣдованій. Особенную прелесть этихъ храмовъ такъ же, какъ и прелесть пизанскаго собора, составляетъ ихъ открытое мѣстоположеніе. Мѣсто, на которомъ они построены, обыкновенно бываетъ обнесено каменной оградой. Въ ихъ планахъ характерна значительная длина хора, представляющаго собою продолженіе трехнефнаго продольнаго корпуса за сильно-выдающійся своими концами и отодвинутый почти къ срединѣ зданія трансептъ. Характерно также срѣзанное прямо окончаніе хора, которое, однако, дѣлается типичнымъ для англійской церковной архитектуры только въ пору господства готическаго стиля. По своей внутренней архитектурѣ, эти монументальныя

романскіе храмы Англіи суть норманскія церкви съ циркульными арками, амфорами, трифоріями, сильно расчлененными столбами и плоскими, часто гармонично раскрашенными и вызолоченными балочными потолками, которые здѣсь, лишь за единственнымъ исключеніемъ (см. ниже, стр. 260), употребляются постоянно. Соответственно большому развитію длины церквей этого стиля, горизонтальное направленіе подчеркнуто карнизами и раздѣлительными полосами, тянущимися въ нѣсколько рядовъ вдоль стѣнъ и огибающими выступающія изъ нихъ полуколонны. Кромѣ собственно базиликъ съ колоннами, сооружались церкви съ толстыми, массивными столбами, напоминающими собою колонны; эти постройки по своей архитектурѣ, какъ полагаетъ Дегио, приближаются скорѣе къ древне-саксонскимъ, чѣмъ къ норманскимъ образцамъ.

Башни въ Англіи рѣдко соединены въ группы; чаще всего, надъ зданіемъ высятся только одна четырехгранная башня, вѣнчающая собою средокрестіе, обыкновенно оканчивающаяся вверху горизонтально и усаженная зубцами. Западные фасады — очень разнообразны, но, кромѣ нихъ, и продольныя стороны обыкновенно роскошно раздѣланы снаружы аркадами. По своему общему характеру эти церкви роскошны, но нѣсколько угловаты и грузны; то же самое можно сказать и о деталяхъ ихъ архитектуры.



Англо-норманскія капители столбовъ
по Г. Руприхъ-Роберту.

Изъ капителей, въ противоположность материковому норманскому стилю, въ Англіи преобладаетъ кубовидная капитель, принимающая совершенно особенныя формы, которыя рѣдко встрѣчаются на континентѣ. Любимыя формы — трубчатая и сборчатая капители (см. рис. на этой стр.), въ которыхъ боковыя поверхности куба разбиты на двѣ полукруглыя площадки или на большее ихъ число. Тимпаны и профили арочъ, пандантивы и колонны обильно украшены жесткими, суровыми орнаментами. Въ эпоху, питающуюся самыми различными традиціями, здѣсь удержались древніе орнаментальные мотивы — растительныя завитки, чешуи, плетенка, спирали, зигзаги и др. формы, которымъ умышленно придавался характеръ нѣкоторой хрупкости.

Сохранившіеся соборы англо-норманскаго стиля суть винчестерскій (1079—93), порвичскій (строившійся съ 1096 г.), илльскій (1082—1174) и питерборогскій (1140—93), подпираемые сильно расчлененными столбами. Двѣнадцатипролетный продольный корпусъ тяжелаго винчестерскаго собора производитъ впечатлѣніе длинной галереи, установленной столбами; отъ его романской архитектуры не сохранилось ничего, такъ какъ онъ былъ перестроенъ въ поздне-готическую пору. Наоборотъ, продольный корпусъ норвичскаго собора (см. рис. на стр. 260), раздѣленный на четырнадцать компартиментовъ, еще остается, за исключеніемъ его средняго нефа, въ послѣдствіи получившаго сводчатое покрытіе,

образцомъ чисто-норманской архитектурной системы. Знаменитый соборъ въ Или, трехнефный продольный корпусъ котораго пересѣченъ, какъ и продольный корпусъ винчестерскаго собора, трехнефнымъ трансептомъ, вполне сохранилъ романско-норманскія формы своей стройной, благородной архитектуры только въ поперечныхъ нефахъ. Первоначальный фасадъ илискаго собора (см. рис. на стр. 261), надъ полуциркульными аркадами котораго поднимались высокія зубчатая башни, подобныя башнямъ замка, былъ также перестроенъ въ познѣйшее время. Изъ этихъ четырехъ большихъ базиликъ со столбами, наиболѣе чистый норманскій характеръ имѣетъ еще и теперь соборъ въ Питерборо. Его продольный корпусъ сохранилъ свою первоначальную архитектуру, сходную съ архитектурой собора въ Или, а средній нефъ—свой старый деревянный потолокъ. Общій характеръ внутренности этого собора (см. рис. на стр. 262) — суровый, романскій, но стрѣльчатоарочный фасадъ, съ его тремя огромными, во всю вышину нефа, входными арками, ведущими въ роскошно отѣланный, также стрѣльчатоарочный притворъ, — уже вполне готическій.



Планъ норвичскаго собора. По Г. Руприху Роберту

Переходъ къ церквамъ съ круглыми столбами представляетъ собою возстановленная въ чисто-норманскомъ стилѣ церковь аббатства въ Вальтгемъ, съ ея тяжелыми, но живописно чередующимися между собою столбами и колоннами, со сборчатыми капителями и съ зигзагообразными арками. Настоящія церкви съ круглыми столбами обыкновенно менѣе массивны, чѣмъ большіе соборы вообще съ многогранными столбами. Плоскіе потолки въ этихъ церквахъ болѣе органически связаны съ остальными частями постройки, потому что въ нихъ нѣтъ, какъ въ норвичскомъ и другихъ подобныхъ соборахъ, прилѣпленныхъ къ стѣнамъ и столбамъ полуколонны и служебныхъ колоннъ, тщетно заставляющихъ ожидать сводовъ. Изъ церквей этого рода можно указать на церковь св. Варфоломея, въ Лондонѣ, и на схожія съ нею церкви въ Глостерѣ, Колчестрѣ, Керкуолтѣ и Карлэйлѣ, а также — на церкви въ Келсо и Джедбергѣ, въ Шотландіи, находящіяся теперь въ развалинахъ.

Всѣмъ этимъ англо-романскимъ зданіямъ, имѣвшимъ первоначально плоское покрытіе, можетъ быть противопоставленъ, какъ образецъ сводчатой норманской базилики, великолѣпный дергемскій соборъ, сооруженный въ 1093—1128 гг. Вся его архитектура свидѣтельствуетъ о томъ, что вначалѣ предполагалось для него сводчатое покрытіе, хотя сохранившіеся прямоугольные и стрѣльчатоарочные крестовые своды съ нервюрами устроены только въ 1233 г. Въ этомъ соборѣ

сильно-расчлененные столбы въ видѣ пучковъ колоннъ чередуются съ толстыми и короткими колоннами, даже стержни которыхъ, отчасти обвитые спиральными желобками, покрыты грубыми норманскими орнаментами.

Стрѣльчатая арка введена въ употребленіе въ Англіи, повидимому, также цистерціанскими монахами. Но тогда какъ цистерціанскія церкви континента своей конструкціей сводовъ представляютъ переходъ къ

готикѣ, такія англійскія церкви и въ тѣхъ случаяхъ, когда ихъ аркады стрѣльчатыя, остаются съ плоскими

деревянными потолками. При этомъ, напр. въ Фаунтэнсѣ, церковь котораго имѣетъ круглые столбы и еще

циркулярноарочныя окна, боковые нефы перекрыты поперечными коробовыми сводами, въ керкстольской же церкви, также съ циркулярноарочными окнами, — крестовыми нервюрными сводами, опи-

рающимися на кронштейны. Плоскопокрытыя церкви

въ Байлендѣ и въ Уитби отличаются внутри стрѣльчатой архитектурой; но въ нихъ самыя нижнія окна, приходящіяся вровень съ землею, заканчиваются полуциркулярными арками. Словомъ, если не принимать во вниманіе плоскихъ потолковъ, существованіе которыхъ является несоответствующимъ прочимъ условіямъ, мы и въ англійскихъ цистерціанскихъ церквахъ XII столѣтія находимъ ясно-выраженный переходный стиль.

Одновременно этотъ стиль сталъ выказываться также въ архитектурѣ большихъ соборовъ, а затѣмъ быстро, раньше, чѣмъ въ Германіи, развился въ настоящій ранне-готическій стиль, называемый въ Англіи ранне-англійскимъ (Early English). Англія пошла въ науку къ еще полуготовой французской готикѣ и чрезъ то получила возможность сво-



Соборъ въ Илчъ, съ западной стороны. Съ фотографіи Ф. Фриса и К^о, въ Рейсгадъ (въ графствѣ Сёрре).

бодно развивать готическій стиль дальше по своему собственному художественному вкусу. Совсѣмъ особое мѣсто должно быть отведено своеобразной круглой церкви ордена Тамплиеровъ, въ Лондонѣ (St. Mary's Church), построенной въ 1185 г. въ норманскомъ стилѣ, но съ нѣкоторыми уже стрѣльчатоарочными мотивами въ хорѣ, а въ 1240 г. снабженной чисто-готическимъ (хотя и ранняго стиля) хоромъ. Переходный стиль воплощенъ всего явственнѣе въ грузной церкви аббатства Мальмсбери.



Внутренность собора въ Питерборо Съ фотографіи Ф. Фриса и К°, въ Рейгаты (въ графствѣ Серре)

Первой дѣйствительно готической постройкой въ Англіи былъ хоръ кентербѣрійскаго собора, возведенный въ 1174 г. французскимъ зодчимъ Вильгельмомъ Санескимъ. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что этотъ хоръ очень похожъ на хоръ санскаго собора (см. стр. 243). Затѣмъ, съ 1184 г. были реставрированы въ ранне-англійскомъ стилѣ, который здѣсь впервые въ Англіи прибѣгъ къ употребленію паружныхъ аркъ-бутовъ, западная часть чичестерскаго собора. Концу XII столѣтія принадлежитъ упомянутый уже нами монументальный и оригинальный фасадъ собора въ Питерборо. Въ 1190 г. начать постройкой хоръ линкольнскаго собора, первоначально имѣвшій необыкновенную въ Англіи закругленную форму съ тремя расходящимися по радіусамъ

капеллами, но потомъ, въ слѣдующемъ столѣтіи, получившій прямо-угольное окончаніе. Продольный корпусъ питерборокскаго собора (1209—35), по мнѣнію Дегіо,—быть можетъ, самое совершенное произведеніе вполнѣ сформировавшейся англійской ранней готики. Здѣсь впервые появляется совершенно новая особенность англійской готики — такъ называемые „звѣздчатые своды“, получаемые посредствомъ вѣрообразнаго расположенія увеличенныхъ въ числѣ нервюръ крестоваго свода. Въ то же время, какъ и питербороксій соборъ (1214—35), сооруженъ соборъ въ Уэллсѣ, фасадъ котораго Шпазе считалъ самымъ красивымъ фасадомъ въ Англіи, быть можетъ, потому, что его наружность, съ ея двумя западными башнями, очень сильно напоминаетъ готическіе фасады церквей континентальной Европы. Внутренность этого собора отличается благородной простотой, но производимому ею впечатлѣнію вредить отсутствіе связи между сводами, нервюры которыхъ опираются на кронштейны, помѣщенные высоко, и сложными столбами, изъ которыхъ не исходятъ нервюры.

Самымъ характернымъ и прекраснымъ произведеніемъ англійской ранней готики остается для насъ сольсбѣрійскій соборъ, который внутри своей широкой, обсаженной зелеными деревьями, ограды образуетъ тихій, обособленный художественный мірокъ. Восточныя части этого собора были построены въ 1220—50 гг., продольный корпусъ сооруженъ нѣсколько позже, а башня надъ средокрестіемъ, съ ея исключительно высокимъ и тонкимъ шпилемъ, высочайшая англійская колокольня,—только въ XIV столѣтіи. Болѣе новыя части этого зданія сооружались въ стилѣ старыхъ, вслѣдствіе чего все оно какъ бы задумано съ разу. Трехнефный продольный корпусъ пересѣченъ двумя трансептами. Хоръ оканчивается прямоуглою, такъ же какъ и выступающая изъ него, съ восточной стороны, квадратная въ планѣ капелла, которая, какъ и въ другихъ англійскихъ церквахъ, называется капеллой Богоматери (Lady Chapel). Узкія стрѣльчатоярочныя окна, которымъ присвоено въ Англіи названіе ланцетовидныхъ, соединены въ группы: въ боковыхъ нефахъ по два вмѣстѣ, въ верхнихъ стѣнахъ — по три. Сложные столбы старѣйшихъ восточныхъ частей собора имѣютъ часто встрѣчающуюся въ Англіи особенность, а именно — ихъ круглые стволы обставлены каждыи четырьмя свободно-стоящими тонкими и стройными колонками, исполняющими функцію служебныхъ колоннъ; въ капеллѣ Богоматери эти тонкія, напоминающія собою новѣйшую желѣзную конструкцію колонки выдвинуты къ срединѣ капеллы. Плоскія чашевидныя капители орнаментированы растительными стеблями, съ которыхъ свѣшиваются одиночные стилизованные листья, непохожіе на акаеовые. Абака и база — круглыя. Мѣсто зигзаговъ норманскаго стиля занимаетъ рядъ своеобразныхъ, сильно выдающихся впередъ четырехлистниковъ; такъ какъ эти послѣдніе отчасти похожи на зубы, то ихъ называютъ „зубовиднымъ“ орнаментомъ или „собачьими клыками“ (Dogteeth). Ажурная рѣзьба изъ

камня, Masswerk или совершенно отсутствуетъ даже въ окнахъ, или играетъ очень скромную роль; равнымъ образомъ, наружные аркъ-бутаны на продольныхъ сторонахъ зданія находятся еще въ періодѣ образованія. О сольсбѣрійскомъ соборѣ авторомъ настоящаго сочиненія было писано въ 1879 г.: „Снаружи это образцовое созданіе ранней готики, извѣстной подъ названіемъ Early English, отличается чрезвычайнымъ благородствомъ и красотой; но по своей архитектурѣ и по общему плану оно — скорѣе романская, чѣмъ готическая церковь. Во всякомъ случаѣ, Early English имѣетъ еще много общаго съ нѣмецкимъ переходнымъ стилемъ, что не мѣшаетъ ему быть стилемъ вполне самобытнымъ, стрѣльчато-арочнымъ стилемъ, который заботится не столько объ единствѣ конструкціи, сколько о декоративномъ примѣненіи стрѣльчатой арки.“

В. Англійская скульптура и живопись съ 1050 по 1250 г.

Въ Англіи, послѣ норманскаго завоеванія, изобразительныя искусства достигли до процвѣтанія не такъ быстро, какъ архитектура. Уже искусство французской Нормандіи, какъ мы видѣли, принимало очень слабое участіе въ развитіи фасадной пластики. Нормандское зодчество Англіи не пыталось превзойти его въ этомъ отношеніи. Романскія скульптуры, встрѣчающіяся на нѣкоторыхъ порталахъ, какъ напр., на южномъ порталѣ илискаго собора, бѣдны по содержанію и грубы. Сравнительно богаче скульптурами южный порталъ неоконченной церкви аббатства Мэльмсбѣри, украшенный рельефами библейскаго содержанія, фигурами животныхъ и изображеніями мѣсяцевъ года—произведеніями безформеннаго стиля. Одинъ только, изданный въ 1851 г. Коккериллемъ, но съ того времени сильно вывѣтрившійся, широкій западный фасадъ уэлльскаго собора, украшенный, какъ въ вертикальномъ, такъ и въ горизонтальномъ направленіи, рядами простыхъ стрѣльчатоарочныхъ балдахиновъ, является образцомъ полной, хотя и недостаточно связной декораціи: помимо отдѣльныхъ статуй, помѣщенныхъ подъ упомянутыми балдахинами, и изображенія Страшнаго Суда на среднемъ фронтонѣ, его украшаетъ цѣлый рядъ рельефовъ, представляющихъ библейскіе сюжеты. Формы въ этихъ рельефахъ — романскія, но еще довольно неуклюжія, несмотря на то, что фасадъ сооруженъ немногимъ раньше 1250 г., слѣдовательно, въ самомъ концѣ разсматриваемой нами эпохи.

Англійскіе надгробные памятники и купели еще въ XII столѣтіи не обходились вполне безъ скульптурныхъ украшеній. Изъ англійскихъ надгробныхъ изваяній, для знакомства съ которыми лучшимъ пособіемъ до сего времени остается старое сочиненіе Стотгарда, къ числу наиболѣе раннихъ принадлежатъ изваянія епископовъ Роджера (ум. въ 1139 г.) и Джослина (ум. въ 1184 г.), въ сольсбѣрійскомъ соборѣ. Эти изображенія выполнены плоскимъ рельефомъ, грубо и безжизненно; ихъ головы—самаго общаго типа; въ нихъ еще нѣтъ и признаковъ портретнаго сходства. Но съ воцареніемъ покровителя художествъ, короля Генриха III

(1216 г.), состояніе скульптуры съ разу измѣняется. Предшественникъ этого государя, король Іоаннъ, изображенъ на памятникѣ, въ уорчестерскомъ соборѣ, болѣе свободно и жизненно, чѣмъ до этой поры обыкновенно дѣлалось въ Англіи. Подобно тому, какъ король на этомъ памятникѣ представленъ, впервые въ англійской надгробной скульптурѣ, съ открытыми глазами, такъ и англійское искусство начинаеть теперь открывать свои глаза. Характерны надгробныя статуи англійскихъ рыцарей того времени, которые обыкновенно изображались со скрещенными погами (мотивъ, встрѣчающійся только въ Англіи), въ кольчугѣ и въ довольно длинной неподпоясанной верхней одеждѣ. Будучи независимы отъ какого бы то ни было церковнаго шаблона, эти изображенія уже съ первой половины XIII столѣтія, не достигая, правда, до настоящаго портретнаго сходства, въ общемъ складѣ фигуры обнаруживаютъ до нѣкоторой степени стремленіе къ свѣжести и натуральности. Характеристиченъ въ этомъ отношеніи памятникъ Вильяма Лонгспи (ум. въ 1238 г.), въ сольсбѣрійскомъ соборѣ, съ фигурою этого лица, ноги котораго, однако, еще не скрещены; характеристиченъ также, именно по скрещеннымъ ногамъ фигуры, памятникъ Роберта де-Роса (ум. въ 1227 г.), въ круглой церкви Тамплиеровъ, въ Лондонѣ, въ которой сохранились и другія изваянія подобнаго рода.

Въ англійской прикладной пластикѣ разсматриваемаго времени первое мѣсто должно быть отведено золотыхъ дѣлъ мастерству. Англосакескія сокровища, переплавленные въ золото норманскими завоевателями, извѣстны намъ только по преданію. Изъ произведеній перваго вѣка по норманскому завоеваніи дошли до насъ лишь немногія. Въ ихъ числѣ особенно любопытенъ бронзовый золоченый подсвѣчникъ лондонскаго Саутъ-Кенсингтонскаго музея, изготовленный, какъ видно по надписи на немъ, аббатомъ Петеромъ Глочестерскимъ (1104—15). Этотъ подсвѣчникъ орнаментированъ ленточною плетенкой чеканной работы и на немъ, между петлями плетенки, извиваются фигуры людей, преслѣдуемыхъ чудовищами. Здѣсь мы наблюдаемъ пережитокъ, въ романизированныхъ формахъ, древнихъ ирландско-англо-сакескихъ традицій.

Объ англійской живописи разсматриваемой эпохи можно сказать также очень немногое. Даже монументальная живопись на стеклѣ представлена за это время весьма скудно. Красивыя цвѣтныя стекла въ окнахъ хороваго обхода (1190 г.) въ кентербѣрійскомъ соборѣ принадлежатъ школѣ Сентъ-Деніи. Рукописи попрежнему снабжались рисунками; но своеобразная англо-сакеская миниатюрная живопись (см. стр. 113) угасла послѣ норманскаго завоеванія, и прошло нѣкоторое время прежде, чѣмъ англійскіе монахи усвоили себѣ языкъ формъ континентальной книжной живописи. Вскорѣ затѣмъ они сумѣли, не выходя изъ круга этихъ формъ, подняться въ своихъ произведеніяхъ до оригинальности и значительнаго мастерства. Этимъ живо-

писцамъ свойственно стремление къ сочности и роскоши красокъ, а ихъ искренность сказывается въ простодушіи, съ какимъ они пользуются англійскими мужскими и женскими типами. Для второй четверти XII столѣтія характерна хранящаяся въ Британскомъ музеѣ иллюстрированная Библія (Cotton, C. IV), съ сильными, хотя часто и неправильными рисунками, исполненными перомъ на синемъ фонѣ. Фантастическія деревья въ этихъ рисункахъ, имѣющія видъ арабесокъ, свидѣлствуютъ о полномъ отчужденіи художниковъ отъ природы. Изъ болѣе позднихъ произведеній миниатюрной живописи, пользуются извѣстностью Служебникъ Робера Шампара, въ Руанской библіотекѣ, великодѣнная Псалтирь Лейденской университетской библіотеки, списокъ Комментарія блаж. Іеронима къ пророку Исаи, въ Бодлеянской библіотекѣ, въ Оксфордѣ, и двухтомная Библія Парижской Національной библіотеки. Но особеннаго вниманія заслуживаетъ Библія Парижской библіотеки св. Женевьевы —



Инициалъ изъ Псалтири Альбани въ Гильдесгеймѣ. По А. Гольдшмидту

трехтомная рукопись, принадлежащая уже первой половинѣ XIII столѣтія. Ея многочисленныя изображенія находятся только внутри инициаловъ; библейскія событія воспроизведены въ грубыхъ формахъ, и композиція этихъ изображеній не свидѣлствуетъ, чтобы ихъ исполнители были надѣлены богатой фантазіей; въ двухъ послѣднихъ томахъ фигуры часто непомѣрно вытянуты въ длину; фоны — уже золотые, обведенные красными полосками. Предпочтеніе, оказываемое свѣтло-желтой, сѣрой и свѣтло-зеленой краскамъ, сообщаетъ этимъ ри-

сункомъ свѣтлую гармонію тоновъ, какой не встрѣчается въ миниатюрахъ континента. Особую вѣтвь норманско-англійской школы XII столѣтія составляютъ иллюстраціи Псалтирей. Довольно низко въ художественномъ отношеніи стоитъ написанная между 1114 и 1146 гг. въ монастырѣ Сэнтъ-Альбани, близъ Лондона, и изслѣдованная Гольдшмидтомъ „Псалтирь Альбани“, хранящаяся въ ризницѣ церкви св. Годагарда, въ Гильдесгеймѣ. Ея раскрашенные рисунки перомъ, такъ же какъ и изображенія, исполненные кистью, своимъ схематичнымъ, ради удобства, часто профильнымъ рисункомъ свидѣлствуютъ о забвеніи художниками англо-саксонской добросовѣстной и тщательной техники предшествовавшаго періода. Въ отношеніи содержанія, особенно поучительны помѣщенные внутри инициаловъ изображенія сценъ борьбы людей съ животными (см. рис. на этой стр.), такъ какъ они, находясь въ тѣсной связи съ соответствующими мѣстами псалмовъ, доказываютъ, что и аналогичныя скульптурныя изображенія, столь часто встрѣчающіяся на церковныхъ порталахъ и капителяхъ колоннъ того же времени, должны быть толкуемы въ духѣ псалмопѣвца, т. е., какъ олицетворенія душевной борьбы. Миниатюры болѣе позднихъ рукописей монастыря Сэнтъ-Альбани — уже

выше по техническому исполненію. Однако, этотъ стиль слегка раскрашенныхъ рисунковъ перомъ только въ срединѣ XIII-го столѣтія достигъ до своего наивысшаго развитія подъ руками англійскаго монаха Маттіаса изъ Париза. Изъ его произведеній слѣдуетъ указать на „Исторію короля Оффы“, на „Жизнь аббатовъ“ и на „Исторію ангеловъ“, въ Британскомъ музеѣ. Особенной похвалы заслуживаетъ нарисованное перомъ и слегка пройденное кистью и красками изображеніе Богородицы въ послѣдней изъ только-что упомянутыхъ нами рукописей; въ немъ стиль, о которомъ идетъ рѣчь, является въ полномъ блескѣ. Но манускрипты этого рода характеризуютъ только одно изъ направлений, на ряду съ которымъ также и въ Англии постепенно одерживала побѣду живопись густо-кроющими красками на золотомъ фонѣ.

IV. Искусство зрѣлаго средневѣковья въ Германіи и въ нѣкоторыхъ сосѣднихъ съ нею странахъ (приблизительно съ 1050 по 1250 г.).

1. Саксонское и вестфальское искусство.

А. Введеніе. — Архитектура.

Нѣмецкое искусство зрѣлаго средневѣковья рисуется на богатомъ красками фонѣ сильной политической и религіозной борьбы. Эпоха 1050 — 1250 гг. началась при Генрихѣ III, по своему усмотрѣнію назначавшемъ и смѣнявшемъ папъ, наивысшимъ подъѣмомъ могущества Германской Имперіи, которая, однако, вскорѣ затѣмъ должна была идти въ Каноссу: на эту эпоху приходится все славное, обильное крупными историческими фигурами, окутанное легендою царствованіе дома Гогенштауфеновъ — дома, который медленно, но неудержимо, истекалъ кровью въ непрерывныхъ походахъ принадлежавшихъ къ нему императоровъ на далекій Востокъ, на прекрасный Югъ и внутри Имперіи. Эта эпоха, все еще окруженная блестящимъ ореоломъ, окончилась со смертью великаго, страстно-любившаго искусство императора Фридриха II, чтобы вскорѣ смѣниться „временами безначалія, временами ужаса“ (Шиллеръ).

На этомъ фонѣ, окрашенномъ въ цвѣта крови и желѣза, но оживленномъ серебряными цвѣтами и золотыми нитями, въ спокойномъ величіи выступаетъ нѣмецкое искусство зрѣлаго средневѣковья. На разработку этого искусства вліяли многія условія; тѣмъ не менѣе, интернаціональный отпечатокъ, лежащій на этомъ искусствѣ, не оставляетъ никакого сомнѣнія относительно вложенной въ него національной творческой силы.

Въ оттоновское время, нѣмецкая образованность, хотя и въ латинскомъ одѣяніи, еще твердо стояла на собственныхъ ногахъ; но со второй половины XI столѣтія она во многихъ своихъ областяхъ подпала подъ вліяніе сосѣдней, французской культуры. Бракъ Генриха III съ Агнесой

Пуату много способствовало проникновению въ Германию французской цивилизаціи. Затѣмъ, клюнійцы и, позже, цистерціанцы подчинили себѣ религіозную жизнь Германіи; даже роскошная нѣмецкая поэзія эпохи развивалась подъ вліяніемъ современной ей французской поэзіи. „Въ долинахъ Прованса родились пѣсни миннезингеровъ“—говоритъ Уландъ. Однако, въ нѣмецкой поэзіи того времени, при ближайшемъ ея изученіи,

видна самобытно-германская художественная мощь. Такія коренныя нѣмецкія созданія, какъ „Пѣснь о Нибелунгахъ“ и „Гудрунъ“, или такія чисто-нѣмецкія пѣсни, какъ пѣсни Вальтера фонъ-деръ-Фогельвейде, не говоримъ уже о другихъ, свидѣлствуютъ о томъ, что нѣмецкое средневѣковое искусство, какъ ни охотно шло оно въ выучку къ романцамъ, было очень далеко отъ того, чтобы скрывать черты своего національнаго облика. Романское искусство Германіи, въ концѣ-концовъ, всеми фибрами своего сердца — искусство нѣмецкое.

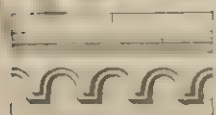
Съ достаточной ясностью это выказывается не только въ поэзіи, но и въ германской архитектурѣ. Великія традиціи оттоновскаго времени, въ которомъ, какъ мы видѣли, складывалось романское искусство Германіи, продолжали дѣйствовать еще на протяженіи почти цѣлаго столѣтія. Сохранившіяся въ этой странѣ



Планъ Брауншвейгскаго собора.
По В. Гаазе.

романскія церкви, почти все возникшія въ своемъ нынѣшнемъ видѣ въ рассматриваемую эпоху, обладаютъ всеми тѣми признаками въ ихъ найвысшемъ и наиболѣе послѣдовательномъ развитіи, которые мы привыкли называть прямо романскими. Несмотря на то, что нѣкоторыя главныя ихъ черты были выработаны много раньше, на отдаленнѣйшемъ христіанскомъ

Востокѣ (см. стр. 29), а нѣкоторыя архитектурныя детали заимствованы съ соплеменнаго ломбардскаго юга (см. стр. 100 и 199), — эти постройки по своему совершенно особенному характеру—нѣмецкія отъ фундамента до шпилья башни. Только въ теченіе XII столѣтія, когда во Франціи (см. стр. 237) готическій стиль постепенно развивался органически, романское зодчество Германіи



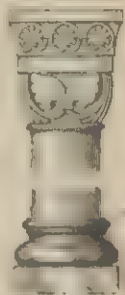
Романскій аркатурный фронтъ. Съ рисунка.

стало воспринимать въ отлѣльности тѣ новыя формы, которыя — каковы крестовый сводъ съ нервюрами, стрѣльчатая арка и система контрфорсовъ — во Франціи быстро срослись въ одно новое цѣлое. Настоящая готика вошла въ употребленіе въ Германіи лишь въ началѣ послѣдующаго періода, т. е. около середины XIII столѣтія. Такимъ образомъ, между романскимъ и готическимъ стилями въ Германіи существовалъ, дѣйствительно, „переходный стиль“. То обстоятельство, что этотъ стиль, какъ справедливо замѣчаетъ Діего, во Франціи былъ болѣе оригиналенъ и активенъ, а въ Германіи подражателенъ и пассивенъ, объясняется самою сущностью его

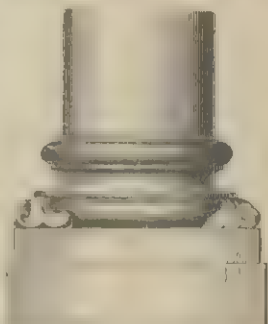
эволюціи въ этихъ двухъ странахъ. Но нѣмецкій переходный стиль примѣнялъ чужія архитектурныя формы такъ умѣло и съ такимъ вкусомъ, что создалъ произведенія, полныя чарующей художественной прелести.

Циркулярноарочный романскій стиль Германіи — самый послѣдовательный изъ всѣхъ мѣстныхъ романскихъ стилей; онъ всего болѣе преодолѣлъ античныя припоминанія и съ наибольшей ясностью спаялъ древне-христіанскую традицію съ сѣверно-средне-вѣковымъ чувствомъ стиля въ одно новое, органическое цѣлое. Прежде всего этотъ стиль увѣренно овладѣлъ связаной, составленной изъ квадратовъ системой плана, которую примѣнялъ къ дѣлу особенно часто. Въ нѣмецкихъ церквахъ связаной системы основною частью плана служить квадратъ средокрестія; ему соотвѣтствуетъ квадратъ хора, къ которому примыкаетъ полукруглая абенда; затѣмъ, съ обѣихъ его сторонъ лежатъ два квадрата трансепта и, наконецъ, къ нему прилегаютъ квадраты, образующіе средній нефъ продолжнаго корпуса (см. рис. на стр. 268). Такъ какъ боковые нефы имѣютъ вдвое меньшую ширину, чѣмъ средній нефъ, то стороны ихъ квадратовъ вдвое короче сторонъ квадратовъ средняго нефа. Эта связанная система, при которой на углахъ большихъ среднихъ квадратовъ часто помѣщались толстые четырехугольные столбы, а на углахъ меньшихъ квадратовъ боковыхъ нефовъ болѣе легкія колонны, поддерживавшія поперечныя подпружныя арки (чередованіе подпоръ), въ Германіи довольно часто находила себѣ примѣненіе уже въ иоско-покрытыхъ базиликахъ; но связаной, въ полномъ смыслѣ этого термина, она является только при покрытіи отдѣльныхъ квадратовъ крестовыми сводами, поднимающимися надъ чисто полуциркулярными арками и поэтому предполагающими одинаковую высоту устоевъ свода, одинаковую высоту шалыгъ¹ и одинаковое арочное отверстіе (см. рис. на стр. 211). Двойные хоры и двойные трансепты и въ эту эпоху продолжаютъ въ Германіи встрѣчаться нерѣдко. Кромѣ куполообразной, но снабженной деревянными стропилами башни надъ средокрестіемъ, часто воздвигаются восточныя и западныя башни, заключающія въ себѣ лѣстницы и то имѣющія самый скромный размѣръ, то вырастающія въ красивыя, высокія колокольни, покрытыя пирамидальными или двускатными крышами.

Большинство орнаментальныхъ формъ нѣмецко-романскаго стиля мы уже встрѣчали въ ломбардскомъ искусствѣ, многія изъ этихъ



Нѣмецко-романская колонна. Съ рисунка.



Нѣмецко-романская база колонны, снабженная угловыми листами. Изъ Любко.

¹ Шалыга — высшая точка арки или свода.

формъ — въ равенискомъ, а нѣкоторыя даже — въ древне-сирійскомъ искусствахъ. Расчлененіе наружныхъ стѣнъ въ вертикальномъ направленіи производилось посредствомъ выступающихъ изъ стѣнной поверхности лопатокъ, изрѣдка превращавшихся въ контрфорсы, и фальшивыхъ арокъ, охватывающихъ группы оконъ и продолжающихся затѣмъ на простѣнкахъ, въ горизонтальномъ же направленіи — посредствомъ аркатурныхъ фризозъ (см. рис. на стр. 268) и тянущихся подъ карнизами маленькихъ циркулярноарочныхъ галерей, покоющихся на колонкахъ. Обрамленія и выступы входныхъ дверей еще въ продолженіе всего XI столѣтія отличаются простотой. Только въ XII столѣтіи постепенно распространяются въ Германіи, проникая изъ Бургундіи, болѣе роскошныя формы порталовъ, съ идущими наискось и образующими прямоугольные уступы боковыми стѣнками, украшенными колоннами, полукруглыми валиками и, наконецъ, фигурами, и съ обдѣлкой внутреннихъ поверхностей арокъ „архивольтами“.

Во внутренности достойны вниманія преимущественно формы колоннъ и сильно вытянутыхъ, приставленныхъ къ столбамъ и стѣнамъ полуколоннъ, служащихъ опорами для подиружныхъ арокъ. Стержни нѣмецко-романскихъ колоннъ, въ большинствѣ случаевъ вырубленныхъ изъ одного камня, обыкновенно суживаются кверху, подобно античнымъ колоннамъ, но только въ переходную эпоху украшаются въ срединѣ кольцами. Ихъ подпожіемъ служитъ древняя аттическая база, состоящая изъ двухъ валовъ и выкружки между ними (см. верхній рис. на стр. 269). Эта база, вначалѣ чрезчуръ высокая и крутая, въ періодъ расцвѣта романскаго стиля получаетъ вновь почти классическія пропорціи и затѣмъ, ставшись упругой и гибкой, варьируется очень прихотливымъ образомъ. Пространство между четырехугольнымъ плинтзомъ и нижнимъ валомъ базы заполняется скульптурнымъ украшеніемъ, принимающимъ иногда форму животнаго или головы животнаго, а позже преимущественно форму красиво-изогнутого листа — такъ называемаго „грифа“ или „углового листка“ (см. нижній рис. на стр. 269). Что касается до капителей, то подражающая коринѣской капитель съ мотивомъ аканѳа, свойственная каролингскому времени, становится все болѣе и болѣе рѣдкой. Около 1050 г., т. е. именно въ то время, съ котораго мы начинаемъ нашъ обзоръ нѣмецко-романскаго искусства, „въ Германіи — какъ выражается Дегио — повсемѣстно угасаютъ античныя припоминанія“. Отдѣльныя исключенія только подтверждаютъ эту истину. Средневѣковая листовая чашевидная капитель, изъ разновидностей которой особенной любовью пользовалась орнаментированная мотивами листовенныхъ почекъ, принадлежитъ въ Германіи къ числу заимствованныхъ формъ, взятыхъ переходнымъ стилемъ изъ Франціи. Въ разгаръ романской эпохи, въ нѣмецкой архитектурѣ господствуетъ кубовидная капитель. Хотя возможно, что эта капитель появилась въ Ломбардіи раньше, чѣмъ въ Германіи, гдѣ, тѣмъ не менѣе, мы встрѣтили ее уже въ построен-

ной Бенвардомъ церкви св. Михаила, въ Гильдесгеймѣ (см. стр. 123), однако, ни въ какой другой странѣ она не получила столь широкаго распространенія, какъ въ Германіи. Кубообразная въ верхней и полусферическая въ нижней своей половинѣ, она отлично приспособлена къ тому, чтобы служить посредствующимъ звеномъ между четырехугольной абакой и круглымъ стержнемъ колонны (см. рис. на этой стр.). Будучи доступна для различныхъ измѣненій въ деталяхъ, кубовидная капитель представляетъ поверхности, пригодныя для пластической и живописной орнаментаціи; эти поверхности украшаются то элементами древней геометрической орнаментики, то человѣческими и животными фигурами, то стилизованными растительными мотивами, почерпнутыми все еще изъ сокровищницы античныхъ формъ.

Наконецъ, въ Германіи легко прослѣдить, какую роль играла въ романской архитектурѣ полихромія. Что потолки и внутреннія стѣнные поверхности обыкновенно съ самаго начала предполагались окрашенными — достаточно убѣдительно доказываютъ сохранившіеся въ Германіи романскія росписи стѣнъ и потолковъ. Колонны съ ихъ базами и капителями, скульптуры, украшавшія внутренность церквей, подпружные арки и ихъ подпоры также блистали красками, о чемъ съ очевидностью свидѣлствуютъ сохранившіеся слѣды этихъ послѣднихъ; но тамъ, гдѣ употреблялись въ дѣло цвѣтныя горныя породы, какъ, напримѣръ, въ гильдесгеймской церкви св. Михаила, напоминающей въ этомъ отношеніи флорентійскую церковь Санъ-Миніато и пизанскій соборъ, — надо видѣть исключенія изъ общаго правила; такихъ исключеній, можно думать, было больше, чѣмъ теперь полагаютъ. Въ наружности церквей обыкновенно раскрашивались только порталы и ихъ скульптуры. Въ романское время еще не совершился переходъ отъ полихромной архитектуры (и пластики) къ одноцвѣтной, но онъ могъ уже быть подготовленъ кое-гдѣ.



Нѣмецко-романская кубическая скошенная капитель. Съ рисунка.

Свой обзоръ произведеній романскаго зодчества въ Германіи, непосредственно примыкающаго къ зодчеству оттоновскаго времени, мы начинаемъ съ древне-саксонскихъ странъ, включая сюда, съ одной стороны, Вестфалію, съ другой—Тюрингію и нынѣшнее королевство Саксонію.

Плоско-покрытыя базилики съ двумя хорами именно въ этихъ мѣстностяхъ сохранились въ образцовыхъ сооруженіяхъ. Какъ на ихъ примѣръ, можно указать прежде всего на церковь св. Михаила въ Гильдесгеймѣ. Постройка Бернварда (см. стр. 121) сгорѣла въ 1034 г., а нынѣшняя церковь освящена въ 1186 г. Планъ этой церкви, съ ея трансептами, остался прежній; вѣроятно, не подверглась существенному измѣненію и ея архитектура. Подпоры продольнаго корпуса чередуются такимъ образомъ (см. рис. на стр. 272), что за каждымъ столбомъ слѣдуютъ

двѣ колонны съ аттическими базами, которыя снабжены угловыми листками, и съ богато украшенными листовою кубовидными капителями. Въ трансептахъ устроены просторныя, очень живописныя эмпоры. Сильно-вытянутый западный хоръ имѣетъ снаружи, непринлежащій собственно



Внутренность церкви св. Михаила, въ Галльденштадтѣ. Съ фотографіи Г. Норана въ Либекѣ.

самой церкви, круговой обходъ, напоминающій собою планъ церкви санктъ-галленскаго аббатства (см. стр. 115 и 118). Восточный хоръ, торжественно-мрачный и также очень длинный, начатъ постройкой въ XII столѣтіи; на продолженіи малыхъ нефовъ онъ снабженъ боковыми абсидами. Все зданіе, увѣнчанное шестью башнями, отличается роскошью своей внутренней раздѣлки и благородствомъ пропорцій. Облицовка многихъ

стѣнныхъ поверхностей, какъ внутри, такъ и снаружи, рядами краснаго и бѣлаго камня сообщаетъ этой церкви эффектную колоритность, какая не всегда достигается посредствомъ раскраски.

Бернвардовская церковь св. Михаила оказала широко распространенное вліяніе на храмоздательство въ старо-саксонскихъ земляхъ. Такой же двойной хоръ и то же чередованіе подпоръ мы находимъ въ гильдесгеймскомъ соборѣ (1122—90) и въ церкви св. Годагарда (1133—72), также въ Гильдесгеймѣ. Но двойной трансептъ и большое число башенъ церкви св. Михаила не нашли подражанія себѣ въ Саксоніи; здѣсь обыкновенно только западный фасадъ снабженъ одной или двумя башнями. Впрочемъ, красивая церковь св. Годагарда — единственная изъ романскихъ церквей Германіи, имѣющая французское устройство хора, съ полукруглымъ обходомъ на колоннахъ и пятью абсидами; мы знаемъ, что строитель этой церкви, епископъ Бернвардъ, совершилъ путешествіе во Францію. Крестообразную, плоско покрытую базилику, въ системѣ опоръ которой, равнымъ образомъ, между каждыми двумя столбами помѣщено по двѣ колонны, представляетъ собою церковь Кведлинбургскаго замка (1070 — 1129); крутыя базы ея колоннъ еще лишены грифовъ, а кубовидныя капители чередуются съ воронкообразными, украшенными причудливыми изображеніями.

Правильное чередованіе столбовъ и колоннъ усвоено въ Саксоніи многими, по большей части небольшими церквами. Первымъ примѣромъ такого рода церквей была церковь въ Герироде (см. стр. 120); за нею послѣдовала церковь въ Реклингенѣ (около 1117 — 1170). Здѣсь базы колоннъ уже снабжены грифами, вышность зданія украшена аркатурными фризами и лопатками и имѣются три восточныя абсиды: одна абсида хора и по абсидѣ на крыльяхъ трансепта. Базилики съ одними только колоннами рѣдки въ Саксоніи. Если гдѣ-либо въ ней онѣ и встрѣчаются, то это указываетъ на связь ихъ строителей со Швабіей, въ которой такія церкви преобладали. Изъ зданій этого типа должно указать на роскошный гамерслебенскій соборъ съ его восточными башнями, съ тремя абсидами на концахъ трехъ нефовъ одинаковой длины и съ колоннами, обильно украшенными скульптурой. Къ числу великолѣпнѣйшихъ романскихъ церковныхъ построекъ Германіи, вѣроятно, принадлежала пришедшая въ развалины, но все еще прелестная бенедиктинская церковь въ Паулинцеллѣ (1105—1119)—плоско покрытая колонная базилика, изъ пяти восточныхъ абсидъ которой двѣ находятся на вѣтвяхъ трансепта, тогда какъ ея западное окончаніе составлялъ роскошный, прибавленный впоследствии (1163—95), притворъ, уставленный столбами. Въ старой Саксоніи встрѣчаются также и базилики исключительно со столбами. Эти церкви даютъ возможность прослѣдить, какъ измѣнялась въ романскомъ стилѣ форма столба. Простые четырехгранные столбы мы находимъ напр. въ бременскомъ соборѣ (около 1050 г.), въ церкви Богоматери, въ Гальберштадтѣ (1135—1146), и въ красивой (заложенной также въ 1135 г.)

церкви Кенигслуттера, хоръ и трансептъ которой, съ ихъ циркульно-арочными, лишенными нервюръ, крестовыми сводами, представляютъ уже переходъ къ устройству сводчатыхъ базиликъ. Болѣе развитую и изящную форму столбовъ, со скошенными углами (какъ въ Гернроде; см. рис. б на этой стр.) или съ угловыми колоннами (какъ въ Геклингенѣ; см. рис. а на этой стр.), мы находимъ въ славящейся своими скульптурами церкви вексельбургскаго замка (1174—1184), имѣвшей первоначально плоскій деревянный потолокъ, и въ цистерціанской церкви въ Бюргелинѣ, близъ Іены (1133—1199), остатки которой — одна изъ самыхъ живописныхъ руинъ въ Германіи.

Базилики со столбами преобладали въ Вестфалии, гдѣ только въ нѣкоторыхъ небольшихъ церквахъ пары стройныхъ колоннъ чередуются со столбами. Это пристрастіе вестфальскаго церковнаго зодчества къ



Капителы столбовъ въ церквахъ Геклингена (а) и Гернроде (б). Съ рисунка

столбовой базиликѣ имѣетъ связь съ опытами сводчатаго покрытія, сдѣланными въ Вестфалии (см. стр. 120) раньше, чѣмъ въ восточныхъ частяхъ старой Саксоніи. Типичная особенность внутренней архитектуры вестфальскихъ романскихъ церквей — ихъ зальная форма (три нефа одинаковой вышины), сдѣлавшаяся въ нихъ обычной уже со времени

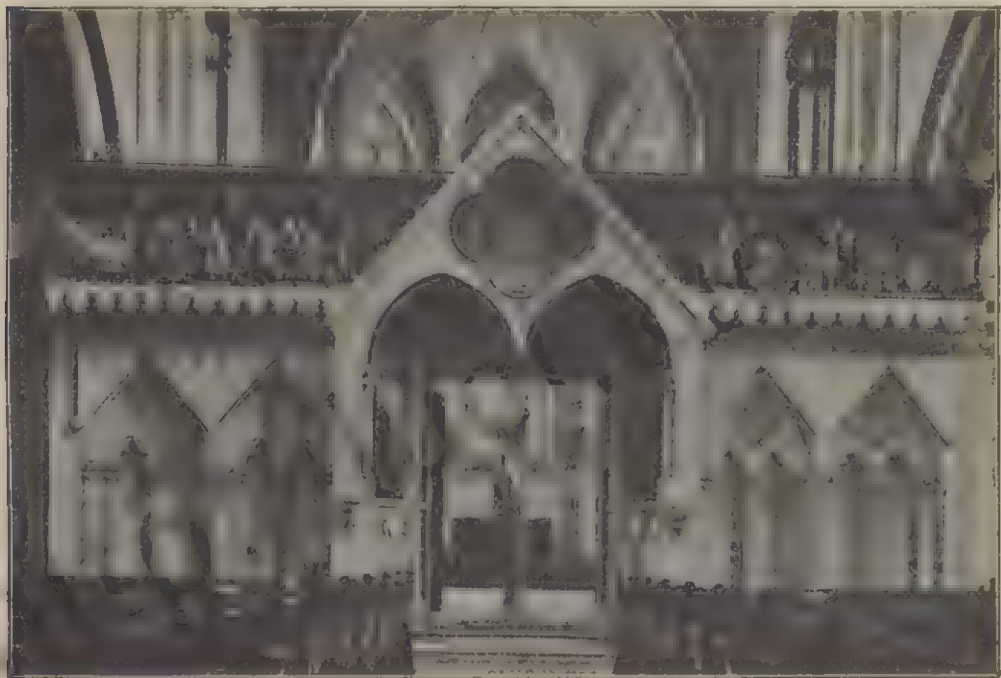
постройки вышеупомянутой небольшой капеллы св. Варεоломея, въ Падерборнѣ (см. стр. 120). Для вышности этихъ церквей характерны ихъ суровые, утѣшанные одной башней, западные фасады. Падерборнскій соборъ представляетъ собою крестообразную церковь зальной системы, съ прямо-срѣзаннымъ хоромъ и съ массивной четырехгранной башней; мюнденскій соборъ — такая же крестообразная церковь зальной системы съ готическимъ хоромъ и романской западной башней. Соборъ (св. Патрокла) въ Зѣстѣ первоначально былъ базиликой со столбами; его западный фасадъ съ красивой башней и со сводчатой галереей вровень съ землею напоминаетъ скорѣе ратушу, чѣмъ церковь.

Наконецъ, изъ сводчатыхъ базиликъ связнаго плана со столбами (см. стр. 121) самая замѣчательная въ Саксоніи — брауншвейгскій соборъ (1173—94), который, несмотря на нѣкоторыя позднѣйшія готическія добавленія, въ томъ видѣ, какъ онъ былъ освященъ въ 1227 г., представляетъ романскій стиль во всей его чистотѣ. Всѣ части этого собора строго соразмѣрены и составляютъ одно гармоничное цѣлое. Надъ нерасчлененнымъ западнымъ фасадомъ поднимаются двѣ восьмигранныя башни. Внутренность собора любопытна по своей богатой, хорошо сохранившейся, росписи.

Полное покрытіе церквей сводами скоро привело и въ Саксоніи къ образованію переходнаго стиля. Саксонскія постройки этого стиля — романскія въ планѣ уже потому, что продолжаютъ принадлежать къ

связной системѣ. Но хоры, стѣны которыхъ впервые въ Германіи подпираются контрфорсами, въ нихъ часто многоугольные, и во внутренней архитектурѣ этихъ церквей встрѣчается стрѣльчатая арка, тогда какъ порталы и окна остаются вѣрными полуциркульной аркѣ. Полуколонны столбовъ, часто охваченныя въ срединѣ стержня кольцомъ, имѣютъ еще аттическія базы съ угловыми листками, но кубовидная капитель уступаетъ свое мѣсто чашевидной, украшенной листьями.

Какъ на образцовое сооруженіе этого рода должно указать прежде всего на четырехбашенный наумбургскій соборъ, двойной хоръ котораго



Внутренность наумбургскаго собора. Съ фотографіи Карла Кеняга, въ Наумбургѣ.

былъ реставрированъ въ готическое время. Французское вліяніе здѣсь не подлежитъ сомнѣнію. Въ средней части зданія, освященной въ 1242 г., стрѣльчатоарочные крестовые своды еще лишены нервюръ (см. рис. на этой стр.), главные столбы расчленены четырьмя полуколоннами и четырьмя угловыми колоннами, а капители украшены изищно вырѣзанными листьями. Главными саксонскими постройками этого стиля являются также церковь Богоматери, въ Ариштадтѣ, въ которой столбы соединены съ выступающими изъ нихъ полуколоннами и съ угловыми колоннами посредствомъ колець, и соборъ въ Гальберштадтѣ, въ частяхъ котораго, сооруженныхъ между 1181 и 1220 гг., выказывается вліяніе ланскаго собора (см. стр. 241). Въ восточной части гальберштадскаго собора характеренъ многоугольный хоръ съ внутреннимъ обходомъ, въ западной

части — средній фронтонъ, роза и стрѣльчатый порталъ на украшенномъ, однако, еще полуциркульно-аркатурными фризами фасадъ, изъ котораго вырастаютъ вверхъ двѣ саксонскія четырехгранныя башни. Огромное значеніе въ исторіи введенія въ Германію готическаго стиля имѣеть постепенное преобразованіе магдебургскаго собора. Старое оттоновское зданіе (см. стр. 126) было въ 1207 г. совершенно уничтожено пожаромъ. Около 1208 или 1209 г. была начата новая постройка, сперва романскимъ зодчимъ, который далъ хору французское устройство, съ обходомъ и вѣицомъ капеллъ, но все остальное въ сооруженіи началъ возводить въ старомъ стилѣ. Вѣроятно, только около 1220 г.—въ чемъ мы соглашаемся съ Гольдшмидтомъ—этого зодчаго смѣнилъ мастеръ, который изъ французскихъ архитектурныхъ образцовъ подражалъ преимущественно ланскому собору, но еще плохо владѣлъ готическими формами. Ему принадлежалъ прежній западный порталъ, скульптуры котораго мы будемъ разсматривать ниже. Но нѣсколько лѣтъ спустя мѣсто этого неискуснаго въ готикѣ строителя занялъ опытный готическій зодчій, который и окончилъ сооруженіе собора въ его существенныхъ чертахъ и нынѣшнихъ благородныхъ формахъ.

Самыя красивыя вестфальскія зданія переходнаго стиля находятся въ Оснабрюкѣ и въ Мюнстерѣ. Оснабрюкскій соборъ, сооружавшійся приблизительно съ 1220 г. по 1250 г., сводчатая столбовая базилика, съ восьмигранной башней надъ средокрестіемъ и съ двумя западными четырехгранными башнями, во внутренности своей уставленная толстыми, сильно-расчлененными главными столбами и тонкими побочными столбами, поддерживающими стрѣльчатые аркады, производитъ впечатлѣніе величавой, суровой силы. Снаружи этотъ соборъ украшенъ романскими аркатурными фризами, а верхній ярусъ его среднего нефа между его циркульно-арочными окнами раздѣланъ весь фальшивыми аркадами, опирающимися на изящныя колонки. Подобный мотивъ повторяется на наружныхъ стѣнахъ грандіознаго, имѣющаго два хора и два трансепта, мюнстерскаго собора, въ которомъ связанная система столбовой романской базилики сообщаетъ внутренности благородство и просторъ. Средній нефъ продольнаго корпуса этого храма раздѣленъ лишь на два обширныхъ компартимента. Кромѣ широкихъ стрѣльчатыхъ арокъ, въ аркадахъ, поддерживаемыхъ главными столбами, вездѣ еще царитъ циркулярная арка. Восточный хоръ — многоугольный. По бокамъ прямо-срѣзаннаго западнаго хора стоятъ двѣ башни. Этотъ соборъ — самое оригинальное зданіе въ Вестфаліи и одно изъ самыхъ оригинальныхъ во всей Германіи.

Въ развитіи переходнаго стиля также и въ Германіи, особенно въ саксонскихъ земляхъ, немаловажное участіе принимали цистерціане (см. стр. 220). Они ввели прямое окончаніе хора, простое сводчатое покрытіе, при которомъ стала рано употребляться стрѣльчатая

арка, и стѣнные кронштейны, какъ подставки для служебныхъ колоннъ; они упразднили башни, совершенно изгнанныя изъ цистерціанской церковной архитектуры съ 1157 г. Древнѣйшей цистерціанской постройкой въ Германіи была церковь въ Альтенкампѣ, близъ Кельна, воздвигнутая въ 1122 г. и снабженная восточными башнями, на которыя въ то время еще не было наложено запрещенія. Но вскорѣ затѣмъ появляются въ древне-саксонскихъ мѣстахъ довольно характерныя цистерціанскія церкви. Образцами зданій этого рода могутъ служить монастырскія церкви въ Маріентальѣ, близъ Гельмштедта, въ Маріенфельдѣ и въ Локкумѣ, въ Вестфалии. Но самая интересная цистерціанская церковь древней Саксоніи находится въ Риддагсгаузенѣ, близъ Брауншвейга. Въ ней особенно оригиналенъ прямо-срѣзанный хоръ, окруженный болѣе низкимъ, сравнительно съ нимъ, обходомъ съ вѣнцомъ еще болѣе низкихъ четырехугольных капеллъ. Нельзя, однако, сказать, чтобы этотъ переходъ старо-французскаго круговаго обхода, съ его капеллами, расположенными по радіусамъ, въ четырехугольную форму производилъ особенно пріятное впечатлѣніе на зрителя.

Въ Саксоніи, такъ же, какъ и въ другихъ нѣмецкихъ странахъ, нѣтъ недостатка и въ памятникахъ гражданской архитектуры, относящихся къ разсматриваемому времени, особенно — въ жилыхъ постройкахъ. Объ нихъ писали Эссенвейнъ, Альвинъ Шульцъ, Пиперъ и Симонъ. Формы, выработанныя церковнымъ зодчествомъ, были перенесены принцами, рыцарями и горожанами въ архитектуру ихъ дворцовъ, замковъ, ратушей и частныхъ домовъ, и это развитіе гражданского зодчества нерѣдко шло параллельно съ церковнымъ и приводило къ оригинальнымъ новообразованіямъ. Остатки собственно гражданскихъ построекъ романской эпохи въ Саксоніи, гдѣ жилые дома въ ту пору строились еще изъ дерева, встрѣчаются рѣдко. Можно, однако, указать на городскую аптеку въ Зальфельдѣ, какъ на прелестное, чисто-романское каменное зданіе этой поры. Зато древняя Саксонія богата развалинами рыцарскихъ и княжескихъ замковъ. Разсмотрѣніе рыцарскихъ укрѣпленныхъ замковъ мы предоставляемъ изслѣдователямъ-специалистамъ, но не можетъ обойти молчаніемъ императорскихъ дворцовъ и княжескихъ замковъ. Самый древній и величественный изъ нихъ — императорскій дворецъ въ Госларѣ, начатый постройкой при Генрихѣ II и расширенный Генрихомъ III около 1046 г.; однако, сохранившееся зданіе, возобновленное и декорированное заново въ XIX столѣтіи, возникло, быть можетъ, только въ срединѣ XII вѣка. Нижній этажъ занятъ невысокими помѣщеніями съ коробовыми сводами. Верхній этажъ состоитъ изъ просторныхъ залъ съ плоскими потолками. На его лицевой сторонѣ продѣлано семь тройныхъ циркулярноарочныхъ оконъ. Средину занимаетъ огромное главное окно, раздѣленное на части въ горизонтальномъ направленіи; съ обѣихъ его сторонъ находится по

три близко прилегающихъ одно къ другому тройныхъ циркульноарочныхъ окна. На высотѣ второго этажа, съ боку, пристроена терраса, на которую ведутъ широкія открытыя лѣстницы. Богаче декорированъ дворецъ Генриха Льва, въ Брауншвейгѣ. Эта массивная и, вмѣстѣ съ тѣмъ, изящная постройка зальной системы, принадлежащая, приблизительно, 1166—72 гг., воздвигнутая на мѣстѣ стараго гвельфскаго замка Данквардероде, много потерпѣла отъ непріятельскихъ нашествій и была реставрирована въ XIX столѣтіи, причемъ возстановлены не только главный залъ, но и жилыя комнаты и соединительная галерея между замкомъ и находящимся къ югу отъ него соборомъ; лежащая въ развалинахъ башня, вѣроятно, принадлежала двухъ-этажной капеллѣ замка. Площадь брауншвейгскаго замка, въ срединѣ которой стоитъ бронзовый левъ, еще и теперь переноситъ насъ прямо въ цвѣтущую пору нѣмецко-романскаго стиля. Особеннаго вниманія заслуживаетъ замокъ Вартбургъ, близъ Эйзенаха, живописно расположенный на значительной высотѣ и окруженный лѣсомъ — резиденція тюрингенскихъ ландграфовъ. Онъ былъ заложенъ въ 1067 г. Людвигомъ Скакуномъ и черезъ столѣтіе послѣ того, расширенъ Людвигомъ III. Въ нынѣшнемъ роскошно реставрированномъ замкѣ старое перемѣщено съ новымъ. Главный залъ находится въ третьемъ этажѣ. Богатство фантазій и чистота работы, свойственныя саксонскимъ каменщикамъ разсматриваемой эпохи, выказываются вполнѣ не только въ общей архитектурѣ этого зданія, но и во многихъ отдѣльныхъ его формахъ, каковы, напр., фантастическія животныя капители нѣкоторыхъ изъ зальныхъ и оконныхъ колоннъ, расположенныхъ то красивыми группами, то поодиночкѣ или попарно. Изъ двухъ-этажныхъ замковыхъ капеллъ романской эпохи самая роскошная и красивая находится въ Фрейбургѣ на Унштругѣ. Нижний этажъ ея еще чисто-романскій, а верхній построенъ въ очень граціозномъ переходномъ стилѣ; четыре стройныя, свободно-стоящія колонны, окружающія центральный столбъ, связаны полупружными арками съ четырьмя полуколоннами, поставленными по угламъ. Эти подпружныя арки усажены зубцами, которые мы въ правѣ отнести къ числу мотивовъ, заимствованныхъ отъ арабской архитектуры въ эпоху крестовыхъ походовъ „Ребра крестовыхъ сводовъ, говоритъ Лотцъ, — своимъ соединеніемъ образуютъ какъ бы свѣнивающійся цвѣтокъ“.

Въ романскихъ жилыхъ постройкахъ старой Саксоніи мы находимъ почти всѣ отдѣльные мотивы, встрѣчающіеся въ нѣмецкомъ церковномъ и гражданскомъ зодствѣ разсматриваемаго времени. Къ полуциркульной аркѣ кое-гдѣ присоединяется уже трехлопастная арка въ видѣ листа клевера; простыя колонны въ галереяхъ и по сторонамъ оконъ иногда удваиваются, причемъ ставятся или рядомъ, или (какъ въ Вартбургѣ) одна позади другой. Обычная кубовидная капитель въ нѣкоторыхъ случаяхъ уступаетъ свое мѣсто лиственной капители, развивающейся, какъ новая романская форма, на основѣ древней коринфской капители.

Въ орнаментациі на ряду съ древней плетенкой продолжаетъ встрѣчаться стилизованный въ романскомъ духѣ микенскій растительный завитокъ (см. т. I, стр. 250), усаженный попеременно полупальметтами и листьями. Рѣдко въ саксонско-романскомъ стилѣ попадаетъ зигзагъ, принадлежащій, однако, къ числу тѣхъ мотивовъ, которые народъ и каждая эпоха изобрѣтаютъ сами собой.

Б. Саксонская и вестфальская пластика романской эпохи.

Скульптуры, исполненныя въ оттоновское время въ Гильдесгеймѣ при епископѣ Беривардѣ (см. стр. 156), представляются при свѣтѣ всемирной исторіи искусства поздне-осенними, полуварварскими отпрысками искусства греко-римскаго. Появленіе этихъ скульптуръ на германской почвѣ дѣлаетъ большую честь художественному чувству нѣмецкихъ іерарховъ того времени, но оно не повлекло за собою дальнѣйшаго органическаго развитія. Вслѣдъ за поздней осенью античности въ исторіи нѣмецкой пластики неизбѣжно наступила зима, длившаяся до той поры, пока не стали пробиваться на мѣстной почвѣ новыя, весенніе ростки и въ то же время не повѣяло весеннимъ воздухомъ изъ Франціи.

Нѣмецкая пластика XII столѣтія, которая не можетъ быть сравниваема со своей французской сестрой, еще бѣдна выдающимися монументальными произведеніями: ея успѣхи начинаются только въ XIII вѣкѣ. Зато въ Германіи въ болѣе чистѣ, чѣмъ во Франціи, сохранились отъ всей романской эпохи каменные и бронзовые надгробные памятники, украшенные рельефами, деревянныя и бронзовыя церковныя двери, большія деревянныя распятія и, наконецъ, мелкія мегаллическія издѣлья. Исторія средневѣковой нѣмецкой пластики, изученіе которой, благодаря трудамъ Шназе, Любке, Боде и болѣе молодыхъ ученыхъ, Шкарсова, Гольдшмидта, Фогта, Газака, Клемена и Б. Рилля,—въ послѣднія десятилѣтія значительно подвинулось впередъ, представляетъ множество любопытныхъ фактовъ и интересныхъ ступеней развитія.

Вторая половина XI столѣтія видѣла также и въ верхней и нижней Саксоніи глубочайшій упадокъ скульптуры. Послѣднимъ отголоскомъ оттоновскаго вѣка является передъ нами барельефный портретъ короля Рудольфа Швабскаго († 1080 г.) на его бронзовой надгробной плитѣ въ мерзебургскомъ соборѣ, исполненный чисто, но жестко. Болѣе позднее по стилю произведеніе — бронзовое паникадило епископа Гезило († 1079) въ гильдесгеймскомъ соборѣ, древнѣйшее и самое большое изъ кругообразныхъ паникадилъ, общая форма которыхъ символизируетъ небесный Іерусалимъ: его ободъ представляетъ собою зубчатую стѣну; зубцамъ данъ видъ башенокъ, въ родѣ балдахинновъ, на которыхъ стоятъ фигуры святыхъ.

Развитіе саксонской скульптуры отъ 1100 г. до 1220 г. Гольдшмидтъ прослѣдилъ чрезъ три стилистическія фазы. Первая фаза, продол-

жающаяся приблизительно до 1190 г., характеризуется весьма очевиднымъ упадкомъ. Фигуры и группы фигуръ кажутся оочень блѣдыми, головы изваяны жестко, безжизненны; пластическую моделировку складокъ одежды и отдѣльных формъ лица и рукъ замѣняютъ одинъ лишь нацарапанные контуры; движенія угловаты, схематичны, на экспрессию нѣтъ и намекъ. Къ этой ступени развитія относятся нѣкоторыя произведенія монументальной пластики во внутренности древне-саксонскихъ церквей, каковы, напр., въ нартексѣ (который одинъ только и сохранился) госларскаго собора изваянныя изъ стукка фигуры императора и императрицы, Богоматери и трехъ святыхъ; въ южномъ боковомъ нефѣ



Христосъ, рельефъ на балюстрадѣ западныхъ порталовъ монастырской церкви въ Гренингенѣ, близъ Гальберштадта. По Ад. Гальшмидту.

церкви св. Михаила, въ Гильдесгеймѣ, въ трехугольных пространствахъ между арками — лѣнныя изображенія девяти сильно-вытянутыхъ женскихъ фигуръ, олицетворяющихъ собою, какъ явствуетъ изъ надписей на „бандероляхъ“, заповѣди блаженства; на балюстрадѣ западныхъ порталовъ монастырской церкви въ Гренингенѣ, близъ Гальберштадта, — Христосъ на радугѣ (см. рис. на этой стр.) и двѣнадцать апостоловъ, фигуры которыхъ задуманы уже болѣе пластично, но исполнены все еще очень сухо. Изъ надгробныхъ изваяній сюда относятся три древнѣйшихъ памятника аббатиссъ въ кведлинбургской церкви; къ

этимъ памятникамъ близокъ по манерѣ исполненія нѣсколько болѣе зрѣлый по композиціи бронзовый надгробный памятникъ архиепископа виттинскаго Фридриха († 1115), въ магдебургскомъ соборѣ, считавшійся прежде памятникомъ жившаго столѣтіемъ позже гизельскаго епископа того же имени. Изъ прочихъ саксонскихъ литыхъ бронзовыхъ издѣлій разсматриваемаго времени къ той же ступени развитія относятся отлитыя между 1152 и 1156 гг. въ магдебургской литейной бронзовыя доски, которыми обложены такъ называемыя „Корсунскія врата“ Софійскаго собора въ Новгородѣ. Болѣе удачны, чѣмъ ихъ богатая фигурами изображенія библейскихъ и мифологическихъ сценъ, отдѣльныя фигуры святыхъ, изъ которыхъ одна, фигура епископа, очень близко напоминаетъ вышеупомянутую фигуру виттинскаго епископа Фридриха на его памятникѣ въ Магдебургѣ. Нѣсколько спокойнѣе и яснѣе композиція восемнадцати бронзовыхъ рельефовъ съ сюжетами изъ житія св. Адалберта, на дверяхъ гнезенскаго собора. Лучшее изъ литыхъ изъ бронзы саксонскихъ круглыхъ скульптуръ того времени — бронзовый

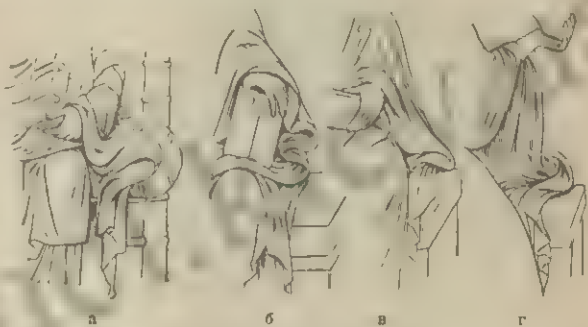
левъ съ раскрытой пастью, поставленный Генрихомъ Львомъ, въ 1166 г., на площади брауншвейгскаго замка, какъ знакъ владычества этого государя. Формы этого льва — тяжелыя и жесткія; грива состоитъ изъ чешуйчатыхъ прядей, напоминающихъ собою начатки искусства на далекомъ Востокѣ; тѣмъ не менѣе, на фонѣ старинныхъ построекъ, которыми окружено это изваяніе, оно производитъ внушительное впечатлѣніе.

Приблизительно съ 1190 г. въ нѣмецкой скульптурѣ проявляются новыя теченія. Въ ней становится замѣтнымъ стремленіе къ правдѣ и свободѣ, къ большей жизненности и пластической округленности. Лица становятся характернѣе и выразительнѣе, фигуры болѣе округленными, благородными и подвижными; глубже врѣзанныя складки одеждъ располагаются болѣе смѣло, дѣлаются вознистыми и оживленными. Что эти отдѣльныя черты большей

свободы наблюдаются въ мелкихъ произведеніяхъ византійской пластики, восходящихъ, въ свою очередь, къ античнымъ образцамъ, доказалъ Гольдшмидтъ чрезъ сличеніе мотивовъ драпировки въ византійскихъ словено-костяныхъ рельефахъ съ аналогичными мотивами на загородкахъ хора въ церкви Богоматери, въ Гальберштадтѣ (см. рис. на этой стр.).

Но это сличеніе доказываетъ также, что саксонская пластика во второй романской фазѣ своего развитія, обнимающей собою періодъ времени между 1190 и 1210 гг., стремилась посредствомъ большей рельефности и большей подвижности выражать свое собственное художественное чувство, а заимствуя византійскіе мотивы — подвергала ихъ самостоятельной переработкѣ.

Главное произведеніе саксонской монументальной каменной пластики этого направленія — только-что упомянутыя нами скульптуры на загородкахъ хора церкви Богоматери въ Гальберштадтѣ, отчасти сохранившія свою первоначальную раскраску. На одной сторонѣ изваянъ Христосъ во славу, среди шести апостоловъ; на другой сторонѣ — Богоматерь, съ волосами, заплетенными въ длинныя косы, окруженная остальными шестью апостолами. Въ Гильдесгеймѣ къ этимъ скульптурамъ близки по стилю огромные, частью еще сохранившіе свою окраску, рельефы штукатурныхъ хоровыхъ загоронокъ въ церкви св. Михаила, а именно — фигуры, величиною больше, чѣмъ въ натурѣ, Спасителя, Богоматери и апостоловъ на наружныхъ сторонахъ, и болѣе изящныя фигуры ангеловъ на внутреннихъ сторонахъ. Не



Мотивы драпировки одного изъ византійскихъ словено-костяныхъ рельефовъ (а) и фигуры на загородкахъ хора въ церкви Богоматери, въ Гальберштадтѣ (б, в, г).
По Ад. Гольдшмидту.

меньшей монументальностью отличается погрудное изображеніе Спасителя между епископами Годагардомъ и Епифаніемъ, въ тимпанѣ сѣвернаго портала церкви св. Годагарда. При исполненіи всѣхъ этихъ произведеній саксонская пластика свободно пользовалась византійскими типами и мотивами драпировокъ. Ко второй ступени развитія романско-саксонскаго стиля принадлежатъ также нѣкоторыя любопытныя надгробныя изваянія: одинъ изъ кведлинбургскихъ памятниковъ аббатиссы, а именно—аббатиссы Агнессы, умершей въ 1203 г.; въ склепѣ гильдесгеймскаго собора — памятникъ епископа Аделога (см. рис. на этой стр.), старательно изваянная голова котораго дышетъ уже индивидуальной жизнью; въ магдебургскомъ соборѣ — болѣе позднее бронзовое изваяніе епископа, котораго до сей поры ошибочно принимали за Фридриха, епископа веттинскаго.



Надгробный камень епископа Аделога.
въ склепѣ гильдесгеймскаго собора
По Ал. Гольдшмиду.

Къ числу особенно выдающихся изъ бронзы издѣлій саксонской художественной промышленности относятся церковныя подсвѣчники, ножки которыхъ обыкновенно украшены фигурами людей и животныхъ. Между ними достойна вниманія фигура іудея, держащаго въ своихъ рукахъ два свѣтильника, въ эрфуртскомъ соборѣ (см. рис. на стр. 283). Довольно часто встрѣчаются также мѣдныя купели; изъ нихъ особенно славится купель гильдесгеймскаго собора, богато украшенная рельефами; ножками для нея служатъ фигуры четырехъ райскихъ рѣкъ.

Третья фаза развитія романскаго скульптурнаго стиля въ Саксоніи падаетъ на время между 1210 и 1230 гг. Въ ней мы должны различать національно-нѣмецкое направленіе и направленіе, проникнутое французскимъ вліяніемъ. Національно-нѣмецкое направленіе, которое мы рассмотримъ сначала, характеризуется самостоятельнымъ развитіемъ предшествующей фазы въ сторону все болѣе и болѣе индивидуализаціи чертъ лица, а также въ сторону все болѣе и болѣе подвижной укладки драпировокъ, достигаемой сходящимися подъ угломъ складками и смятыми краями одежды, въ остальныхъ частяхъ нерѣдко уложенной еще спокойно.

Изъ скульптуръ, украшающихъ собою произведенія архитектуры, сюда относятся удивительно гармонирующіе съ архитектурой крылатые ангелы въ пазухахъ аркадъ, въ геклингенской церкви, и фигуры кафедръ новой церкви, въ Госларѣ. Но лучшія стороны этого стиля выказываются въ рядѣ величественныхъ надгробныхъ извая-

ній. Къ числу наиболѣе выдающихся средневѣковыхъ нѣмецкихъ художественныхъ произведеній этого рода принадлежатъ: надгробный памятникъ Генриха Льва и его супруги, Матильды, въ брауншвейгскомъ соборѣ (см. рис. на стр. 284), и памятникъ маркиграфа Оттона и его супруги, въ церкви вексельбургскаго замка. На обоихъ памятникахъ супругъ и супруга изображены спокойно лежащими на спинѣ, другъ подле друга; ихъ головы покоятся на подушкахъ, подъ ихъ ногами—подставки, какъ-будто фигуры стоятъ, а не лежатъ; какъ въ томъ, такъ и въ другомъ памятникѣ, супругъ держитъ въ правой рукѣ модель построенной имъ церкви, а у супруги надѣта на головѣ, поверхъ покрывала, діадема. Въ вексельбургскомъ памятникѣ больше индивидуальныхъ, портретныхъ чертъ, но брауншвейгскій, болѣе поздній памятникъ (онъ исполненъ около 1227 г.), благороднѣе и изящнѣе по формамъ. Наконецъ, какъ и третье произведение подобнаго рода, слѣдуетъ указать на памятникъ Випрехта Гройча, въ церкви Пегау.



Бронзовая фигура еврея—подсвѣчникъ въ эрфуртскомъ соборѣ. Съ фотографіи Виссингера, въ Эрфуртѣ.

Изъ металлическихъ издѣлій этого стиля достойна быть упомянутой серебряная золоченая мощехранилища, въ ризницѣ церкви кведлинбургскаго замка. На ея крышкѣ изображено Распятіе, а на боковыхъ стѣнкахъ—апостолы, сидящіе на тронахъ передъ романскими аркадами.

На ряду съ этимъ стилемъ первой трети XIII-го столѣтія, національно-нѣмецкимъ, несмотря на то, что ему присущи нѣкоторыя византійскія черты, приблизительно съ 1220 г. появляется другое направленіе, находящееся подъ вліяніемъ французскаго искусства и распространяющееся изъ Магдебурга. Проводникомъ этого направленія былъ упомянутый нами (см. стр. 276) второй строитель магдебургскаго собора, тотъ „неискусный готическій мастеръ“, западный порталъ котораго,

обильно украшенный скульптурами, былъ въ послѣдствіи сломанъ. Отдѣльными его скульптурами воспользовались потомъ для убранства хора. Къ ихъ числу принадлежатъ суровыя фигуры шести святыхъ, нѣкогда стоявшіе въ боковыхъ уступахъ портала, а теперь прислоненныя къ колоннамъ хорового обхода, а также фигуры ангеловъ, помѣщавшіеся на архивольтахъ и потому неотдѣланныя съ задней стороны, и десять статуй мудрыхъ и неразумныхъ дѣвъ, украшавшія собою въ два вертикальныхъ ряда косяки дверей. Гельдшмидтъ доказалъ, что образцомъ



1, община Георга Лана и его скульпт. Мавильды, въ брауншвейгскомъ соборѣ (видимая сверху). По М. Газаку.

для первоначальнаго размѣщенія этихъ скульптуръ служилъ главный западный порталъ собора Парижской Богоматери (см. стр. 247), тогда какъ отдѣльныя фигуры отчасти подражаютъ фигурамъ южнаго портала шартрского собора (см. стр. 247). Но при этомъ нѣмецкій мастеръ самостоятельно обработалъ свои французскія припоминанія, и въ своихъ фигурахъ, несмотря на всю ихъ неповоротливость, сумѣлъ достигнуть до болѣе спокойнаго расположения складокъ, болѣе жизни и болѣе глубины выраженія.

Путь къ созданію зрѣлыхъ скульптуръ церкви вексельбургскаго замка и фрейбергскихъ „Золотыхъ дверей“ былъ указанъ. Съ ними романская пластика Саксоніи вступила въ четвертую и послѣд-

нюю фазу своего развитія, продолжавшуюся до середины XIII столѣтія. Также и въ этихъ скульптурахъ замѣтны слѣды вліянія ранней французской готики, отъ котораго въ то время средневѣковое нѣмецкое искусство еще не освободилось. Но это вліяніе шло не непосредственно изъ Франціи, а чрезъ искусство Магдебурга, подвергаясь переработкѣ. Своимъ общимъ характеромъ означенныя скульптуры представляютъ высочайшій расцвѣтъ національнаго средневѣковаго искусства Германіи.

Въ прелестной вексельбургской церкви особеннаго вниманія заслуживаютъ раскрашенныя каменные скульптуры кафедры и алтарной загородки, изданныя Штехе. Четырехсторонняя кафедра украшена съ трехъ сторонъ рельефными изображеніями съ кругло-пластическими фигурами. На передней сторонѣ изображенъ Христосъ, сидящій на тронѣ и поучающій, справа отъ него—Богоматерь, слѣва—ап. Іоаннъ; на



Табл. 20. Золотыя врата, во Фрейбургѣ.

Съ фотографіи.

узкой восточной сторонѣ — Жертвоприношеніе Авраама (см. рис. на этой стр.), на западной — Воздвиженіе Моисея на мѣдномъ змѣѣ. Фигура Христа исполнена въ спокойной и мягкой манерѣ, формы Его тѣла и драпировка — безукоризненны. Фигуры Моисея и Авраама — монументальны и величественны. Композиція сюжетовъ — проста и понятна. Эти классическія скульптуры, относящіяся приблизительно къ 1230 г., составляютъ кульминаціонный пунктъ всего средневѣкового искусства. Загородка хора была разобрана и потомъ вновь собрана, причемъ порядокъ скульптуръ былъ перепутанъ; теперь она входитъ въ составъ алтаря. Къ ней принадлежали большія статуи, прилепленныя къ стол-



Вексельбургская катедрa. По М. Газакъ.

бамъ триумфальной арки: слева — Авраамъ на львѣ, въ видѣ юнаго и прекраснаго безбородаго воина, справа — Мельхиседекъ на драконѣ, въ видѣ старика-священника, съ морщинистымъ лицомъ и черной бородой; обѣ эти фигуры отличаются изумительно правдивой передачей индивидуальной жизни и большою типичностью. Въ четырехъ нишахъ надъ алтаремъ стоятъ фигуры Даниїла, Давида, Соломона и Наума. Сюда же относятся удивительно правильныя по рисунку полуфигуры Авеля, Каина и двухъ ангеловъ, перенесенныя изъ другихъ мѣстъ на стѣнку алтаря. Все сооруженіе увѣнчано монументальной, вырѣзанной изъ дуба, группой Распятія, къ которой мы еще вернемся.

Вѣроятно, лишь немногимъ позже вексельбургскихъ скульптуръ исполнены „Золотыя двери“ фрейбергскаго собора (см. таб. 20). Послѣ сломаннаго магдебургскаго портала, это — самый древній нѣмецкій порталъ, имѣющій такое же расчлененіе боковыхъ стѣнокъ и архивольтовъ,

какое мы видѣли во французскихъ церквахъ, даже съ такими же „падающими“ многочисленными мелкими фигурами на архивольтахъ. Однако, „Золотыя двери“ — порталъ еще циркулярноарочный, подобно portalу церкви Сиврэ (см. стр. 225). Статуи на каждой боковой сторонѣ портала отдѣлены одна отъ другой поздне-романскими колоннами и стоятъ на капителяхъ промежуточныхъ короткихъ колоннъ. Характерны частью



Рѣзаное деревянное распятіе, въ дрезденскомъ музеѣ древностей. По Отто Ванкелю.

существующія въ природѣ, частью фантастическія животныя, а также звѣринныя и чело-вѣческія маски, помѣщенные подъ ногами и надъ головою фигуръ. Эти послѣднія изображаютъ предвозвѣстниковъ Христа, кончая Іоанномъ Предтечей, изваяніе котораго стоитъ слева у самой входной двери; за нимъ слѣдуютъ Соломонъ, царица Савская и, наконецъ, юноша-Давидъ — сиккейскаго — зрителямъ фигура, неясная и подвижная. Фигуры съ правой стороны отъ двери объясняются различно. Въ серединѣ тимпана изображена Богоматерь, сидящая на престолѣ, какъ Царица Небесная, съ Младенцемъ на лонѣ. Подлѣ Нея стоитъ ангелъ Благо-вѣщенія, а справа подходятъ къ ней три волхва. Поле тимпана заполнено очень правильно, фигуры сами по себѣ — зрѣлаго, округлаго стиля, но ихъ движенія еще не свободны. Въ четырехъ архивольтахъ помѣщены отдѣльныя декоративныя

фигуры летящихъ ангеловъ — единственныя изображенія, для которыхъ „падающее“ положеніе не является неестественнымъ. — а также сложныя композиціи: небесное коронованіе Богородицы и Страшный Судъ, причемъ воскресеніе мертвыхъ, обыкновенно занимающее въ этой послѣдней композиціи цѣлое поле, разбито на отдѣльныя очень подвижныя фигуры. Въ скульптурномъ убранствѣ „Золотыхъ дверей“ передано, такъ сказать, сжатымъ, ланидарнымъ языкомъ все содержаніе христіанской догматики, пророчества и исполненіе божескихъ обѣтовъ, искупленіе и судъ чело-вѣчества. То, что во французскихъ соборахъ обыкновенно распредѣ-

лено нѣсколькимъ отдѣльнымъ порталамъ, здѣсь разбито на составныя части и помѣщено въ одномъ порталѣ. Поэтому не слѣдуетъ удивляться тому, что композиціи не развиты ясно и органически. Зато отдѣльныя фигуры боковыхъ стѣнокъ портала очень красивы. Для деталей ихъ выполненія нельзя указать французскихъ образцовъ. Типы ихъ головъ—чисто-нѣмецкіе; но въ большинствѣ этихъ изваяній еще видны нѣкоторая нѣмецкая жесткость и несмѣлость—недостатки, которые уже одни указываютъ на ихъ принадлежность романскому искусству, тогда какъ близко подходящія къ нимъ болѣе позднія фигуры бамбергскаго, наумбургскаго, магдебургскаго и мейсенскаго соборовъ характеризуются болѣе свободнымъ направленіемъ, свойственнымъ послѣдующей эпохѣ. Скульптуры „Золотыхъ дверей“, говоря словами Гольдшмидта, свидѣтельствуютъ о спокойномъ развитіи искусства, выросшаго на почвѣ средней Саксоніи, которое затѣмъ было пересажено въ верхнюю Саксонію и, обогатившись благодаря французскому вліянію, наконецъ, породило наилучшія произведенія нѣмецкаго средневѣковья.

Названнымъ скульптурамъ родственны по духу бошія деревянныя раскрашенныя распятія съ ихъ побочными фигурами—произведенія, которыя во многихъ саксонскихъ церквахъ, будучи помѣщены



Рѣзное деревянное распятіе въ вексельбургской церкви. По Р. Штеге.

надъ алтаремъ, тотчасъ привлекаютъ къ себѣ взоры входящаго. Самымъ древнимъ изъ нихъ можно считать упомянутое нами (см. стр. 285) распятіе брауншвейгскаго собора. Но и на распятіи XII столѣтія, помѣщенномъ надъ лѣтнеромъ въ гальберштадтскомъ соборѣ, ноги Спасителя, имѣющаго очень благородныя формы, пригвождены ко кресту каждая отдѣльно. На нѣсколько болѣе позднемъ, хотя и болѣе жесткомъ по исполненію, распятіи церкви Богоматери, въ Гальберштадтѣ, ноги Распятаго уже сложены крестъ-накрестъ и прободены однимъ гвоздемъ. Этотъ мотивъ изображенія становится, начиная съ XIII столѣтія, единственно употребительнымъ. На распятіи фрейбергскаго собора, находящемся теперь въ дрезденскомъ музеѣ древностей, Христосъ виситъ на крестѣ совершенно прямо; голова Его еще не поникла (см. рис. на стр. 286); у ногъ Его стоятъ въ неподвижно-застывшихъ позахъ Богоматерь и ап. Іоаннъ; волосы послѣдняго, завитые въ туія кольца, еще производятъ впечат-

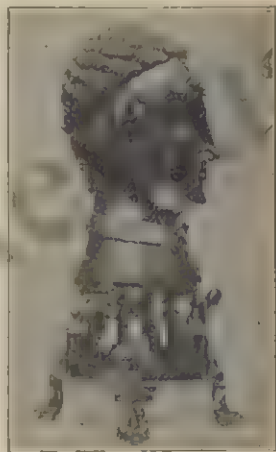
лѣніе архаичности. Самое зрѣлое и свободное изъ всѣхъ нѣмецкихъ средневѣковыхъ распятій находится въ вексельбургской церкви (см. рис. на стр. 287); оно изготовлено вскорѣ послѣ 1230 г. Христосъ и здѣсь представленъ еще съ открытыми глазами, но Его голова уже склонилась къ правому плечу. Великолѣпно моделированное, сухощавое, но мускулистое тѣло Спасителя изнемогаетъ въ предсмертныхъ судорогахъ. Богоматерь и ап. Іоаннъ изображены также со всѣми признаками внѣшняго и внутренняго движенія. Адамъ съ чашей, лежащій у подножья креста, фигура (олицетворяющая язычество), на которой стоитъ Пресв. Дѣва, и іудей, попираемый ногами Іоанна,—съ своей стороны вносягъ жизнь и движеніе въ эту группу, принадлежащую къ наиболѣе сильнымъ и оригинальнымъ произведеніямъ нѣмецкаго искусства разсматриваемаго нами времени.

Нѣсколько иначе развивалась пластика подъ руками ниже-саксонскихъ, вестфальскихъ мастеровъ. По ту сторону Везера къ восточно-саксонскому вліянію примѣшивалось вліяніе рейнскаго искусства. Единственное въ своемъ родѣ произведеніе — огромный каменный рельефъ въ Эстернштейнѣ, недалеко отъ Детмольда, наданный Девинцомъ. Изваянный при входѣ въ капеллу, вырубленную въ скалѣ (1115 г.), онъ приводитъ на память каменные скульптуры первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ. Въ нижнемъ полѣ этого рельефа изображены Адамъ и Ева, обвиненные змѣею грѣха. Верхнее квадратное поле занимаетъ композиція Снятія со креста: Богоматерь придерживаетъ обѣими руками голову своего Сына; солнце и луна смотрятъ на происходящее сверху, проливая слезы; на небѣ Богъ-Отецъ, видимый по грудь, держитъ въ рукахъ хоругвь воскресенія и душу Спасителя, представляющую въ видѣ младенца. Мотивы отчасти заимствованы изъ византійскихъ слово-каменныхъ рельефовъ, но въ томъ видѣ, какой въ концѣ-концовъ получило это произведеніе, оно глубоко проникнуто германскимъ чувствомъ. Грубоватыхъ рельефныхъ изображеній XII столѣтія сохранилось въ Вестфалии довольно много какъ на фасадахъ церквей, такъ и въ ихъ внутренности. Къ ихъ числу принадлежитъ, напр., купель 1129 года, въ церкви Фрекенгорста; ея цоколь обвитъ фризомъ съ изображеніями львовъ, а сама она украшена исполненными отчетливо, но сухо рельефами библейскаго содержанія, размѣщенными въ шести поляхъ, имѣющихъ форму арокъ.

Болѣе зрѣлыя произведенія и въ разсматриваемой области появляются только въ XIII столѣтіи. Болѣе зрѣлы, напр., древнѣйшія изъ скульптуръ въ притворѣ мюнстерскаго собора, на родство которыхъ съ фигурами въ хорѣ магдебургскаго собора (см. стр. 282 и 283) указано еще Шмарсовымъ. Экспрессивная фигура Христа во славу, на среднемъ столбѣ, исполнена почти съ такимъ же мастерствомъ, какъ и изображеніе Христа на вексельбургской кафедрѣ; но девять апостоловъ, на задней стѣнѣ, изваянные около 1250 г., несмотря на свои балдахины въ видѣ рейн-

ских церковных хоровъ, имѣють въ своихъ жесткихъ формахъ тѣла и крупныхъ чертахъ лица столько нѣмецкаго, болѣе того—столько ниже-саксонскаго, что лучше всего характеризируютъ нѣмецкое искусство занимающей насъ эпохи. Немногимъ мягче скульптуры циркульноарочнаго портала падерборнскаго собора, а именно—Богоматерь съ Младенцемъ, на среднемъ столбѣ, и восемь святыхъ, въ боковыхъ уступахъ. Если эти скульптуры исполнены и немногимъ позже, то все-таки принадлежать еще романскому искусству Вестфалии. Клеменъ называетъ ихъ „братьями“ болѣе древнихъ изваяній притвора мюнстерскаго собора.

Какъ на самую типичную ниже-саксонскую надгробную фигуру, слѣдуетъ указать на вылитенное изъ стукка и раскрашенное барельефное изображение саксонскаго герцога Витекинда на его надгробной плитѣ въ Эигерѣ, близъ Белифельда, — фигуру, исполненную изящно, но безжизненно. Изъ ниже-саксонскихъ деревянныхъ скульптуръ древняго пошиба въ Вестфалии заслуживаетъ быть упомянутымъ большое распятіе въ старой церкви Бюккена. Какъ на образецъ ниже-саксонскихъ бронзовыхъ издѣлій XII столѣтія, можно указать на купель оснабрюнскаго собора, украшенную неуклюжими рельефами библейскаго содержания. Среди золотыхъ издѣлій и здѣсь на первомъ мѣстѣ должны быть поставлены мощехранильница и небольшие переносные алтари. Очень любопытны нѣкоторыя мощехранильницы въ видѣ головы или руки, въ особенности удивительная бронзовая мощехранильница въ видѣ головы, хранящаяся въ церкви кашненбергскаго монастыря (см. рис. на этой стр.). Голова, подставку которой поддерживаютъ колѣнопреклоненные ангелы, повязана поверхъ курчавыхъ волосъ гладкой лентой; отчетливо моделированныя тонкія черты лица (которое прежде ошибочно принимали за лицо Фридриха Барбароссы), несмотря на то, что линии бровей проведены схематично, проникнуты внутренней жизнью; короткая вьющаяся борода и спустившіяся на лобъ буллы волосъ являются повтореніемъ схемы локоновъ у греческихъ архангелскихъ статуй, которая около 1200 г. снова соблюдалась во многихъ, но не во всѣхъ, скульптурахъ. Вестфальскаго происхожденія также нѣкоторые переносные алтари, украшенные выгравированными и заполненными черной металлической массой (ніелло) рисунками. Стѣнки алтаря Руотгера, въ падерборнскомъ соборѣ, украшены изображениями Христа, Богоматери и апостоловъ; на крышкѣ выгравировано возношеніе св. даровъ епископомъ Майнверкомъ. Что Руотгеръ, изготовитель этого алтаря, тождественъ съ монахомъ Теофиломъ, авторомъ сочиненія объ искусствѣ,



Мощехранильница въ видѣ головы, въ церкви кашненбергскаго монастыря. По Э. Ревару.

написаннаго около 1100 г. (см. стр. 231), какъ пытался доказать это Ильгъ, совершенно невѣроятно. Во всякомъ случаѣ, этотъ алтарь—одно изъ самыхъ типичныхъ между сохранившимися романскими произведеніями золотыхъ дѣлъ мастерства. Переносный алтарь оснабрюкскаго собора, напротивъ того, украшенъ рѣзанными на слоновой кости, довольно высокими рельефами, изображающими событія изъ земной жизни Спасителя. Вообще, надо замѣтить, что рѣзба изъ слоновой кости въ романскую эпоху была значительно распространена въ Германіи, какъ и въ другихъ странахъ; но такъ какъ измѣненіе стиля происходило теперь не въ этой отрасли пластики, а въ монументальной скульптурѣ, то разсмотрѣніе рѣзбы изъ слоновой кости, начиная съ этой эпохи, мы оставляемъ на долю изслѣдователей-спеціалистовъ.

В. Саксонская и вестфальская живопись романской эпохи.

Въ Германіи, какъ и въ другихъ странахъ, стѣнная живопись существовала столь же давно, какъ и церковное зодчество. Поэтому и здѣсь стѣнная живопись въ романскую эпоху могла развиваться дальше на почвѣ своего собственнаго прошлаго. Это не значитъ, что она оставалась въ національной обособленности, внѣ воздѣйствія на нее общихъ стремленій эпохи; въ особенности несвободна была она отъ вліянія византійскаго искусства. Вообще, въ этой отрасли искусства нельзя придавать очень большаго значенія національнымъ различіямъ стиля. Стремленія времени были сильнѣе національныхъ направленій; въ монументальной живописи,—именно, потому, что въ ней никогда не исчезала общая основа эллинистическо-древне-христіанской живописи,—это гораздо виднѣе, чѣмъ въ монументальной скульптурѣ, не имѣвшей ранне-средневѣковыхъ традицій. Нѣмецкая живопись разсматриваемой эпохи также заботится не столько о передачѣ впечатлѣній природы, сколько о полусимволической декоративно-эффектной передачѣ значительнаго традиціоннаго содержанія, говорящаго уму и чувству; и она также, въ сущности—плоскостная живопись на цвѣтномъ фонѣ, не имѣющемъ перспективнаго углубленія; и она также густо проводитъ темныя контуры, внутри которыхъ окрашенныя части тѣла моделированы тѣнями и бликами очень слабо, часто еле замѣтно, тогда какъ складки одеждъ моделированы болѣе сильно; и она слабѣе въ рисунокѣ, чѣмъ въ умѣньи заполнять пространства, причемъ обыкновенно проявляетъ много декоративнаго чутія. Въ сравненіи съ современной ей византійской монументальной живописью, нѣмецкая живопись кажется болѣе тяжелой, угловатой и жесткой въ отношеніи формъ, но болѣе искренней, смѣлой, натуральной въ трактовкѣ сюжетовъ, болѣе интимной, чистой и правдивой въ передачѣ душевныхъ движеній.

Въ Германіи сохранились болѣе обширные циклы романскихъ стѣнныхъ изображеній, чѣмъ во Франціи; часть ихъ, благодаря разнымъ

изданіямъ, сдѣлалась достояніемъ науки. Кромѣ большого собранія цвѣтныхъ снимковъ съ средневѣковыхъ стѣнныхъ и потолочныхъ картинъ, издаваемого Боррманомъ, Кольбомъ и Форлендеромъ, можно указать на нѣсколько сочиненій по этой части, изъ которыхъ на первомъ мѣстѣ должно быть поставлено сочиненіе Клемена о романской стѣнной живописи въ прирейнскихъ странахъ.

Древнѣйшая стѣнная роспись, сохранившаяся въ обширной древне-саксонской области, орошаемой Везеромъ, Эльбой и ихъ притоками, находится въ соборѣ св. Патрокла, въ Зестѣ (въ Вестфалии). Преимущественно интересны здѣсь картины средней абсиды, написанныя, какъ то доказано Іос. Альдепкирхеномъ, въ 1166 г. На сводѣ абсиды помѣщено гигантское изображеніе Спасителя въ радужной мандорлѣ, окруженнаго символами евангелистовъ. Ниже, справа отъ Спасителя, стоятъ Богоматерь, ап. Петръ и св. Стефанъ, слѣва—Іоаннъ Креститель, ап. Павелъ и Лаврентій, представленные въ размѣрѣ, превосходящемъ натуральную величину. Пропорціи фигуръ—правильны, выраженіе лицъ, нарисованныхъ нѣсколько схематично,—кроткое и серьезное. Романскій стиль достигаетъ здѣсь до наивысшей степени своего самостоятельнаго развитія. Въ абсидѣ „Новой церкви“ въ Госларѣ, вмѣсто Спасителя, написано спокойное, торжественно-величавое изображеніе Богоматери, окруженной святыми и ангелами (приблиз. 1186 г.). Оживленнѣе и подвижнѣе скомпановано принадлежащее концу того же столѣтія „Успеніе Богородицы“, въ притворѣ церкви веймарскаго городка Вейды.

Въ Гильдесгеймѣ изъ живописи XI столѣтія заслуживаетъ вниманія только знаменитая роспись деревяннаго потолка церкви св. Михаила, исполненная около 1186 г. и выражающая собою также наивысшую ступень развитія романской живописи. И здѣсь можно указать на отдѣльные византійскіе мотивы, но это нисколько не мѣшаетъ оригинальности цѣлаго. Восемь главныхъ полей содержатъ въ себѣ родословіе Спасителя. Въ первомъ полѣ изображено Грѣхопаченіе Адама и Евы; техника нагого тѣла здѣсь очень хороша, хотя у Адама почти такія же крутыя бедра, какъ и у Евы. Во второмъ полѣ написанъ въ довольно изысканной манерѣ спящій Іессей, изъ чреслъ котораго вырастаетъ дерево (Исаія, 11. 1). Четыре слѣдующія поля заняты изображеніями царей изъ рода Давидова. Въ седьмомъ полѣ изображена Богоматерь, съ нѣсколько унылымъ выраженіемъ лица; наконецъ, въ восьмомъ полѣ—исполненная величія, фигура свѣтлокудраго Христа на радугѣ. Закрученность листовнаго орнамента еще ясно свидѣтельствуется повсюду о своемъ происхожденіи отъ античнаго завитка акамеа. Вся роспись въ своемъ цѣломъ, съ преобладающими въ ней синимъ фономъ и краснымъ цвѣтомъ драпировокъ, лишь умѣренно пользующаяся другими красками, производитъ впечатлѣніе роскоши и, вмѣстѣ съ тѣмъ, спокойной торжественности.

Переступивъ чрезъ пороги XIII столѣтія, мы всюду встрѣчаемъ больше оживленности и движенія, волнистыя очертанія, ломающіяся подъ угломъ складки и болѣе индивидуализированное выраженіе.

Въ этомъ прогрессирующемъ, хотя все еще проникнутомъ византийскими мотивами, стилѣ исполнено, во-первыхъ, изображеніе Спасителя съ двѣнадцатью апостолами, въ Николаевской капеллѣ зѣстскаго собора. Слѣдуетъ отмѣтить, также въ Зѣстѣ, стѣнные церкви Богоматери (S. Maria zur Höhe). Написанныя здѣсь по бѣлому фону выходящая растенія и сказочныя животныя, въ главномъ нефѣ и на столбахъ, происходятъ по прямой линіи отъ античной орнаментики. Картины на синемъ фонѣ потолочныхъ сводовъ алтарнаго пространства исполнены около середины XIII столѣтія; Богоматерь изображена здѣсь сидящей на престолѣ между двумя святыми, среди сонма ангеловъ. Отдѣльныя библейскія композиціи, каково, напр., Жертвоприношеніе Авраама, искусно размѣщены на парусахъ сводовъ. Такой же характеръ имѣютъ стѣнные и потолочныя фрески католической приходской церкви въ Меттерф, близъ Дортмунда, описанныя Нордгоффомъ. Въ восточной лопасти свода изображенъ на синемъ фонѣ Спаситель, строгаго византийскаго типа, на золотомъ тронѣ. У всѣхъ фигуръ нимбы раздѣланы золотыми узорами; лица моделированы коричневыми и зеленоватыми тѣнями въ большей степени, чѣмъ то обыкновенно дѣлалось въ западной живописи того времени.

Но самый великолѣпный памятникъ романской живописи старо-саксонскихъ странъ стѣнные и потолочныя картины въ брауншвейгскомъ соборѣ; хотя онѣ сохранились только отчасти, и то, что отъ нихъ сохранилось, реставрировано довольно неудачно, однако, и въ нынѣшнемъ своемъ видѣ онѣ представляютъ нѣсколько большихъ цикловъ изображеній, отличающихся строгостью контуровъ и яркостью колорита. Въ первоначальномъ полномъ своемъ видѣ эта роспись была иллюстраціей всего церковнаго ученія, причемъ выборъ сюжетовъ былъ приуроченъ къ литургіи и къ мѣстнымъ легендамъ о святыхъ. На крестовомъ сводѣ хорового квадрата изображены въ 24-хъ овалахъ различной величины предки Спасителя, во главѣ съ Богородицей, облеченной въ синюю тунику и пурпурный мафорій и сидящей на золотомъ престолѣ. Подпрудныя арки сѣверной и южной стѣнъ хора украшены ветхозавѣтными сценами; подъ ними, въ главныхъ панно, съ каждой стороны, представлены въ три ряда: на сѣверной стѣнѣ — спокойно, серьезно и стилизованно скомпонованныя сцены изъ житія Іоанна Крестителя, на южной — легенды о св. Власіи и Томѣ Бекетѣ, по композиціи болѣе безпокойныя, но и болѣе оживленныя. Въ лопастяхъ свода средокрестія написаны: Рождество Христово, Срътеніе и заѣмъ, съ пропускомъ всѣхъ другихъ событій изъ земной жизни Спасителя, Мученичество у гроба, Путешествіе въ Еммаусъ, Трапеза Христа и учениковъ въ Еммаусѣ и Сшествіе Святого Духа на апостоловъ. Въ южномъ крылѣ трансепта, въ четырехъ лопастяхъ крестоваго свода, изображена апокалипсическая небесная слава. На трехъ боковыхъ стѣнахъ трансепта мы

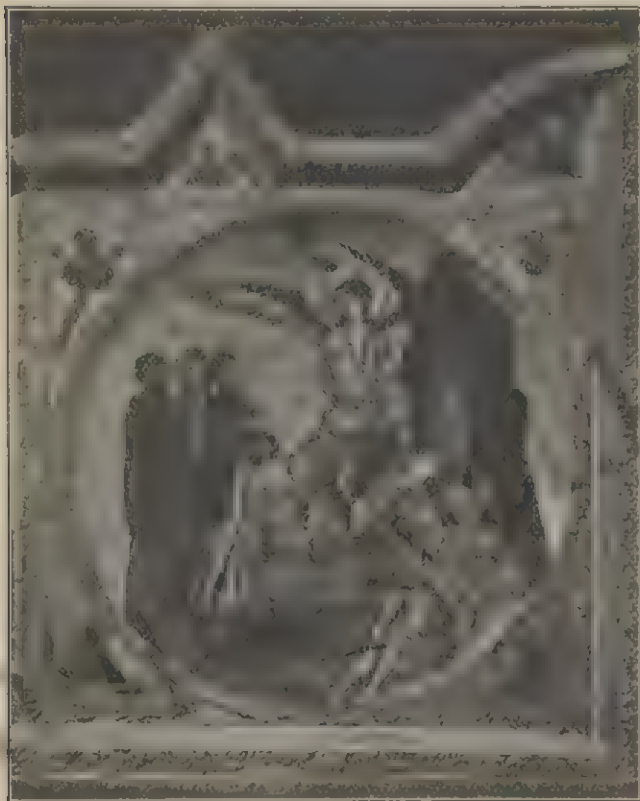
снова находимъ внизу эпизоды изъ житія святыхъ, а надъ ними, на подпружныхъ аркахъ, библейскія событія и притчи; восточная стѣна занята композиціями: Воскресеніе Христово, Сочествіе во адъ и Вознесеніе. Во всѣхъ этихъ изображеніяхъ съ синимъ фономъ, надъ изготовленіемъ которыхъ художники трудились съ начала до середины XIII столѣтія, рисунокъ, благодаря толстымъ чернымъ контурамъ, преобладаетъ надъ живописью. Но въ переходѣ отъ спокойной, строгой и принужденной манеры, въ которой исполнены картины, напр., на потолкѣ хора, къ большей мягкости, свободѣ и натуральности, уже выказывающимся въ изображеніяхъ изъ житія Іоанна Крестителя, нельзя не видѣть сдѣланнаго искусствомъ шага впередъ.

Не только церкви, но и гражданскія зданія романской эпохи, обыкновенно, были роскошно украшаемы живописью; объ этомъ мы знаемъ изъ письменныхъ источниковъ, сообщающихъ чудеса объ изображеніяхъ историческихъ или поэтическихъ сюжетовъ на стѣнахъ дворцовъ владѣтельныхъ особъ; въ этомъ убѣждаютъ насъ также кое-какіе остатки поздне-романской свѣтской стѣнописи, изъ которыхъ въ саксонско-тюрингенской области слѣдуетъ указать на фрески „Питейной комнаты“ („Trinkstube“) въ старомъ „Гессенскомъ дворѣ“, въ Шмалкаленѣ. Онѣ были изданы сперва Отто Герладомъ, а затѣмъ, послѣ ихъ большей отчистки, П. Веберомъ. Эти фрески, написанныя въ первой половинѣ XIII столѣтія, проливаютъ яркій свѣтъ на то, какую важную роль играла свѣтская поэзія въ рыцарскихъ жилищахъ романской эпохи, какъ руководительница живописи. На сводѣ и на стѣнахъ „Питейной комнаты“ воспроизведены въ цѣломъ рядѣ картинъ, написанныхъ на бѣломъ фонѣ, въ желтыхъ и коричневатокрасныхъ тонахъ, различные эпизоды эпической поэмы Гартмана фонъ-деръ-Ауге „Ивейль“. Сюжетъ главной картины—свадебный пиръ, изображеніе котораго придавало помѣщенію веселый, праздничный видъ.

И въ Германіи, рядомъ съ монументальной стѣнной живописью, воздѣлывалась монументальная живопись на стеклѣ. Въ старо-саксонской области началу XII столѣтія принадлежитъ, по опредѣленію Оидтмана, расписное стекло съ изображеніемъ сидящаго Спасителя, въ бѣломъ и темно-желтомъ одѣяніяхъ, вставленное въ поздне-готическое цвѣтное стекло небольшой церкви, Фейтсберга, близъ Вейды. Въ срединѣ XIII столѣтія изготовлены три роскошныхъ стекла церкви въ Бюккенѣ на Везерѣ, которыя хотя и мало извѣстны, но принадлежатъ къ числу перловъ нѣмецкой живописи на стеклѣ. Въ круглыхъ срединныхъ медальонахъ средняго окна изображены на красномъ фонѣ Рождество и Крещеніе Господне, Тайная Вечера, Распятіе, Воскресеніе и Явленіе Христа ученикамъ; въ двойныхъ изображеніяхъ боковыхъ полей представлены, на синемъ фонѣ, богослужебныя дѣйствія въ связи съ событіями изъ земной жизни Спасителя. Эти произведенія —

самое лучшее и самое оригинальное изъ того, что создано всей романской стеклянной живописью, и превосходно характеризуютъ ея технику (см. стр. 281).

Въ Вестфалии мы теперь осязательно встрѣчаемъ станковую живопись. Хотя станковыя картины, служившія для той или другой цѣли, были извѣстны намъ ранѣе, однако, лишь въ рассматриваемое



Муромосницы у Гроба Господня, правая часть алтарной иконы изъ Маринской церкви въ Зестѣ, хранящейся въ берлинскомъ музее. Съ фотографіи Ганфштегеля, въ Мюнхенѣ.

время появляется настоящая станковая живопись, развивающаяся изъ напрестольныхъ и запрестольныхъ иконъ, которыя до той поры, если только не были тканья (такъ называемые—„антипендин“), изготовлялись преимущественно золотыхъ дѣлъ мастерами. Три древнѣйшія произведенія Вестфальской станковой живописи, изданныя Германомъ ванъ-Цуйдвейкомъ, представляютъ первые примѣры тройныхъ алтарныхъ иконъ; въ нихъ боковыя изображенія написаны еще на одной доскѣ со среднимъ изображеніемъ, но вскорѣ, подъ вліяніемъ древнихъ триптиховъ, рѣзанныхъ изъ слоновой кости, эти боковые образа превращаются въ створки, движущіяся на петляхъ. Всѣ три произведенія происходятъ изъ Зѣста. Самое раннее изъ ихъ—престольный образъ изъ церкви св. Вальпургіи, хранящійся въ собраніи Вестфальскаго Художественнаго общества, въ Зѣстѣ. Доска изготовлена изъ дуба; сперва она была покрыта мѣловымъ грунтомъ, а потомъ позолочена матовымъ золотомъ; изображенія на этомъ золотомъ фонѣ написаны клеевыми красками (темперой). Въ средней части изображенъ крохоткаго, благороднаго вида благословляющій Спаситель, сидящій на радугѣ. На лѣвой части доски, въ полуциркульных аркахъ стоятъ Богоматерь и св. Вальпургій, на правой части—Іоаннъ Креститель неизвѣстный епископъ. Это спокойное произведение, черный кон-

стоящая станковая живопись, развивающаяся изъ напрестольныхъ и запрестольныхъ иконъ, которыя до той поры, если только не были тканья (такъ называемые—„антипендин“), изготовлялись преимущественно золотыхъ дѣлъ мастерами. Три древнѣйшія произведенія Вестфальской станковой живописи, изданныя Германомъ ванъ-Цуйдвейкомъ, представляютъ первые примѣры тройныхъ алтарныхъ иконъ; въ нихъ боковыя изображенія написаны еще на одной доскѣ со среднимъ изображеніемъ, но вскорѣ, подъ вліяніемъ древнихъ триптиховъ, рѣзанныхъ изъ слоновой кости, эти боковые образа

турный рисунокъ котораго заполненъ свѣтлыми, моделированными въ византийскомъ родѣ красками, недавно было ошибочно отнесено къ 1165 г.; однако, оно все-таки принадлежитъ концу XII столѣтія. Но неправильно приписывать тому же времени, какъ это дѣлаетъ Яничекъ, алтарный образъ церкви Богоматери въ Зѣстѣ, хранящійся въ берлинскомъ музеѣ. Въ лѣвой части этого образа изображенъ Христосъ передъ Каиафой, въ правой — жены-мироносицы у гроба Господня и сидящій на гробѣ величественный, крылатый ангелъ (см. рис. на стр. 294). Средняя часть занята композиціей Распятія: Спаситель представленъ уже со скрещенными ногами, закрытыми глазами и поникшей головой. Этотъ образъ, написанный на золотомъ фонѣ около 1230 г., отличается отъ только-что упомянутаго образа церкви св. Вальпургія болѣе теплымъ колоритомъ, болѣе оживленными движеніями фигуръ, болѣе безпокойностью драпировокъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и болѣе сухой моделировкой нѣжного тѣла. Хотя въ деталяхъ замѣтны византийскіе мотивы, однако не надо упускать изъ вида, что главный мотивъ, Распятіе со скрещенными ногами Спасителя, — западнаго происхожденія. Третій зѣстскій образъ, хранящійся также въ берлинскомъ музеѣ, написанъ, по крайней мѣрѣ, двадцатью годами позже. На золотомъ фонѣ изображены въ полукруглыхъ романскихъ аркахъ: въ срединѣ — Пресвятая Троица (см. рис. на этой стр.), слѣва — Богоматерь, справа — евангелистъ Іоаннъ. Богъ-Отецъ, держащій передъ собою крестъ съ уснувшимъ на немъ Сыномъ, представленъ здѣсь уже въ видѣ сѣдого, величественнаго старца; Его строгій, выразительный ликъ, обрамленный развѣвающимися волосами, полонъ индивидуальной жизни. Фигуры Богоматери и Іоанна надѣлены уже болѣе вѣшной подвижностью, чѣмъ внутренней жизнью, а въ драпированіи ихъ одеждъ видна та особенная скомканность, та угловатость складокъ, какой отличаются всѣ произведенія нѣмецкой живописи конца романской эпохи.

Саксонская живопись книжныхъ миниатюръ во второй



Пресв. Троица, средняя часть зѣстской алтарной иконы, хранящейся въ берлинскомъ музеѣ. Съ фотографии Ганфштегеля, въ Мюнхенѣ.

половинѣ XI столѣтія находилась также въ глубокомъ упадкѣ. Нельзя согласиться съ мнѣніемъ Яничека, что ее вывелъ изъ этого упадка въ XII столѣтіи графическій, контурный стиль. Контурный рисунокъ, какъ мы видѣли, уже много столѣтій былъ основнымъ элементомъ всей живописи. Правда, живопись миниатюръ, въ тѣхъ случаяхъ, когда требовалась быстрая и дешевая работа, легче, чѣмъ живопись монументальная, довольствовалась неплюминированнымъ контурнымъ рисункомъ или легкой раскраской пространства между контурами; но вездѣ, гдѣ надо было выказать свою силу и все свое великолѣпіе, миниатюрная живопись, какъ и прежде, тщательно заполняла междуконтурныя пространства густо-кроющими красками, причемъ контуры снова бывали подрисовываемы въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ закрыла ихъ краска. Саксонско-тюрингенскіе монастыри, въ которыхъ, какъ и въ предыдущую эпоху, переписывались и плюминировались преимущественно евангелія, псалтири и служебники, придерживались исключительно этой послѣдней, болѣе тщательной техники.

Въ XII столѣтіи фоны, по большей части, были еще роскошно украшаемы разноцвѣтными узорами, причемъ золото играло все болѣшую и болѣшую роль. Но чѣмъ затѣйливѣе становились фоны и обрамленія съ ихъ роскошными орнаментами, тѣмъ болѣе спокойными, строгими и малоподвижными являлись изображенія фигуръ: лѣпка ихъ головъ — робкая, въ лицахъ выдается впередъ широкая нижняя часть; укладка драпировокъ — спокойная, но ошибочная, какъ свидѣлствуютъ о томъ, напр., мелкія спирально-закрученныя складки на колѣняхъ. Самое блестящее произведение разсматриваемаго рода — рукопись Четвероевангелія, иллюстрированная около 1175 г. по заказу Генриха Льва для брауншвейгскаго собора, монахомъ Гериманомъ въ Гельмвардесгаузенѣ и принадлежащая теперь герцогу Кемберлендскому. На одномъ изъ титульных листовъ покровители Брауншвейга, св. Власій и св. Эгидій, подводятъ герцога Генриха и его супругу, Матильду, къ Богородицѣ, сидящей на высокомъ тронѣ.

Въ миниатюрной живописи послѣдняго десятилѣтія XII вѣка, какъ и въ современной ей скульптурѣ, уже проглядываетъ болѣе безпокойная манера. Переходъ къ ней всего замѣтнѣе въ евангеліи разницы трирскаго собора (№ 142, А 124), написанномъ, повидимому, въ Падерборнѣ, и въ евангеліи 1494 г. хранящемся въ вольфенбюттельской библиотекѣ (Cod. Helmst. 65). Въ первой изъ этихъ рукописей золотой фонъ еще чередуется съ цвѣтными узорчатыми фонами и, на ряду съ очень подвижными изображеніями, встрѣчаются изображенія спокойныя; во второй рукописи золотой фонъ, употребленный единственно, окаймленъ цвѣтными полосами, и уже ясно предчувствуется приближеніе новаго, болѣе кудряваго стиля. Между саксонскими рукописями, въ которыхъ проникнутый византійскимъ вліяніемъ стиль первой половины XIII столѣтія является въ наиболѣе своеобразномъ

развитіи, въ особенности обращаетъ на себя вниманіе одинъ изъ манускриптовъ, принадлежащихъ библіотекѣ магдебургской соборной гимназіи (№ 152), изготовленный, судя по имѣющейся на немъ надписи, въ 1214 г., въ Магдебургѣ, капелланомъ Генрихомъ. Кромѣ замѣчательныхъ инициаловъ, въ этомъ манускриптѣ всего одна миниатюра — Распятіе, написанное на золотомъ фонѣ густо-кроющими красками. Спаситель изображенъ пригвожденнымъ ко кресту еще четырьмя гвоздями, но Его тѣло въ предсмертной мукѣ судорожно изогнулось въ сторону; драпировка — въ высшей степени безпокойная и угловатая. Еще болѣе византійскимъ по стилю представляется евангеліе начала XIII столѣтія, хранящееся въ госларской ратушѣ. Любопытно, что въ этой рукописи, на миниатюрѣ, изображающей призваніе апостоловъ, рыбы надѣлены человѣческими головами. Въ нѣмецкой миниатюрной живописи разсматриваемаго времени поражаетъ разнообразіе художественныхъ пошибовъ. Монахи-живописцы, даже тогда, когда придерживались византійскихъ образцовъ болѣе близко, чѣмъ это было въ обыкновеніи, въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ сохраняли свою индивидуальность.

Указаннымъ нами одиноко-стоящимъ саксонско-тюрингенскимъ рукописямъ первыхъ десятилѣтій XIII вѣка долженъ быть противопоставленъ рядъ однородныхъ рукописей, соединенныхъ Газелоффомъ въ особую саксонско-тюрингенскую школу первой половины XIII столѣтія. Сюда относятся почти исключительно псалтири, написанныя для разныхъ высокопоставленныхъ лицъ. Въ ихъ началѣ всегда помѣщенъ календарь, въ которомъ каждый мѣсяцъ снабженъ изображеніемъ его знака зодіака, его апостола и бытовою сценкой, представляющей производимыя въ этомъ мѣсяцѣ сельско-хозяйственныя работы; всѣ эти изображенія съ большимъ вкусомъ соединены вмѣстѣ. Въ число иллюстрацій къ псалмамъ — такъ какъ псалтири заступили теперь мѣсто евангелій — въ болѣешемъ, чѣмъ прежде, количествѣ включены новозавѣтные сюжеты. Приблизительно 14 рукописей этой школы Газелоффъ распредѣляетъ на три группы соотвѣтственно тремъ различнымъ ступенямъ развитія. По нимъ можно прослѣдить, какъ еще твердый стиль густо-кроющихъ красокъ постепенно становится болѣе вялымъ, какъ въ немъ моделировка ухудшается и мѣстами почти ограничивается раскрашеннымъ контурнымъ рисункомъ; античная драпировка, переданная чрезъ посредство византійскаго искусства, вначалѣ черезчуръ закручена и злоупотребляетъ хрупкими, ломающимися подъ угломъ складками, но потомъ становится болѣе и болѣе плавной и мягкой, хотя и не получаетъ большого спокойствія; типъ Христа, изображаемаго, начиная съ XII столѣтія, всегда бородатымъ, сперва, подъ вліяніемъ византійскихъ образцовъ, надѣляется предпочтительно длиннымъ оваломъ лица, очень тонкими его чертами, узкимъ прямымъ носомъ, маленькимъ ртомъ и короткой бородой; но этотъ типъ мало-по-малу приближается къ германскому, дѣлается болѣе плотнымъ

и мужественнымъ: чувствуется, какъ внутренняя жизнь этихъ изображеній отъ сентиментальнаго и трогательнаго восходитъ къ величественному, торжественному и патетическому съ тѣмъ, чтобы, наконецъ, уступить свое мѣсто новому пониманію типа Христа. Произведенное Газелоффомъ изслѣдованіе миниатюръ означенныхъ рукописей очень важно и для освѣщенія византійскаго вопроса, т. е. вопроса о вліяніи византійскаго искусства на западное искусство переходнаго времени отъ XII-го къ XIII-му столѣтію. Въ иконографическомъ отношеніи мы находимъ въ нихъ немало византійскихъ мотивовъ и, разумѣется, лишь рядомъ съ западными, которые, въ концѣ-концовъ, получаютъ преобладаніе. Рисовальщики того времени брали для себя образцы тамъ, гдѣ находили ихъ, но распоряжались ими свободно, переиначивая въ нѣмецкомъ вкусѣ. Главныя произведенія перваго ряда этой категоріи, самыя прекрасныя изъ всѣхъ сохранившихся рукописей школы, о которой идетъ рѣчь, — Псалтирь ландграфа тюрингенскаго Германа (см. рис. на этой стр.), хранящаяся въ Штуттгартской Придворной библіотекѣ (Bibl. Fol. № 24), и, такъ называемая „Псалтирь св. Елисаветы“, въ городскомъ архивѣ Чивидале. Обѣ рукописи изготовлены приблизительно въ 1212 г. Рисунки штуттгартской Псалтири съ внѣшней стороны болѣе подвижны, но внутренне менѣе оживленны, чѣмъ рисунки Псалтири св. Елисаветы, въ которой цѣлый рядъ мотивовъ



Сшествіе Христа въ адъ, миниатюра изъ Псалтири ландграфа тюрингенскаго Германа, въ Штуттгартской Придворной библіотекѣ. По А. Газелоффу.

взять болѣе непосредственно изъ жизни; но тѣ и другіе принадлежатъ къ числу великолѣпнѣйшихъ произведеній миниатюрной живописи. Къ тому же роду рукописей относятся Псалтири Вольфенбюттельской библіотеки (Cod. Helmst. 568), библіотеки монастыря Пресв. Дѣвы, въ Магдебургѣ, и Гамбургской городской библіотеки (въ шкафу 85). Главныя произведенія второго ряда—Псалтири въ берлинскомъ кабинетѣ гравюръ (Hamilton 545) и въ вольфенбюттельской библіотекѣ (Cod. Helmst. 562). Наболѣе важныя Псалтири третьяго ряда, по классификаціи Газелоффа, красуются въ Имп. Придворной библіотекѣ, въ Вѣнѣ (Cod. Cat. 1834), въ Мюнхенской Національной библіотекѣ (Cod. lat. 23, 094) и въ Вольфенбюттельской герцогской библіотекѣ (Cod. Blankenb. 147), по манускриптамъ которой, вообще, можно лучше всего прослѣдить ходъ развитія книжной живописи въ занимающей насъ школѣ. Если разсматривать рисунки средневѣковыхъ рукописей этого рода съ точки зрѣнія живописи, имѣющей цѣлью воспроизведеніе при-

роды, то слѣдовало бы отнести ихъ къ ступени искусства, еще лежащаго въ пеленкахъ или вернушагося въ пеленки. Но коль-скоро мы будемъ смотрѣть на нихъ прежде всего, какъ на продукты прикладного искусства, то они покажутся намъ стильными и роскошными произведениями очень высокаго достоинства; освоившись же съ ихъ способомъ выраженія, найдешь ихъ содержаніе очень осмысленнымъ и нерѣдко глубоко-одухотвореннымъ въ отдѣльныхъ чертахъ.

Изъ прочихъ произведеній прикладной живописи разсматриваемаго времени въ саксонскихъ странахъ достойны вниманія почти однѣ лишь узорчатые ткани. Нѣмецкое ткацкое производство, выплетавшее цвѣтные узоры и фигурныя изображенія на нитяной основѣ, предоставляло работу изъ шелка попрежнему византійскому востоку и сарацинскому югу Европы. Шерстяныя художественныя ткани, служившія стѣнными коврами, упоминаются во Франціи раньше, чѣмъ въ Германіи. Однако, на саксонскомъ сѣверѣ Германіи, напр., въ ризницѣ гальберштадтскаго собора, сохранились отъ ранне-романской эпохи шерстяные ковры и вышитыя шелкомъ по полотну священническія облаченія, съ библейскими изображеніями, дающія понятіе о той блестящей роскоши, съ какою ткацкое искусство одѣвало тогда церкви, замки и людей.

2. Рейнское искусство зрѣлаго средневѣковья.

А. Рейнское зодчество между 1050 и 1250 г.

Благодатныя земли, черезъ которыя зеленый Рейнъ, сопровождаемый притоками, катитъ свои быстрыя волны отъ Боденскаго озера къ Нѣмецкому морю, были издавна главной областью распространенія нѣмецкой культуры и нѣмецкаго искусства. Правда, это также — тѣ германскія земли, которыя больше другихъ были затронуты античнымъ искусствомъ и античной образованностью и въ которыхъ донинѣ сохранились въ большемъ, чѣмъ гдѣ-либо, числѣ остатки роскошныхъ римскихъ сооружений; поэтому, именно, здѣсь старое и новое могли всего органичнѣе слиться между собой для образованія романскаго стиля; поэтому, именно, здѣсь произведенія каролингскаго искусства уже какъ-бы предваряли произведенія романскаго искусства. Здѣсь зодчество особенно преобладало надъ другими художественными отраслями: еще и теперь въ водахъ Рейна отражается цѣлый рядъ великолѣпныхъ романскихъ церквей; при этомъ большинство роскошныхъ сооружений, выдающихся нѣмецко-романскій архитектурный стиль во всей его чистотѣ, высится не на правомъ, а на лѣвомъ берегу рѣки.

Предшествующей эпохѣ принадлежитъ заложенная еще въ 1017 г. церковь св. Виллиброрда, въ Эхтернахѣ, — первоначально базилика съ плоскимъ покрытіемъ, съ чередующимися столбами и колоннами; капители ея колоннъ въ коринтскомъ духѣ и антикизирующіе карнизы

столбовъ, составленные изъ астрагаловъ и полосъ, представляются скорѣе каролингско-оттоновскими, чѣмъ романскими.

Изъ рейнскихъ построекъ середины XI столѣтія, отличающихся, кромѣ плоскаго покрытія, многими другими особенностями, свойственными этому періоду развитія романскаго стиля, должно упомянуть прежде всего о созданіяхъ высокодаровитаго аббата Поппо изъ Стабло (Ставело, близъ Мальмеди). Отъ двухъ его главныхъ сооружений, величественныхъ, благородно-простыхъ базиликъ съ колоннами и плоскимъ покрытіемъ, въ Лимбургѣ на Гардтѣ и въ Герсфельдѣ (въ Гессенѣ), дошли до насъ большія живописныя развалины. Церковь бенедиктинскаго аббатства въ Лимбургѣ на Гардтѣ (см. рис. на этой стр.), крипта



Планъ церкви
въ Лимбургѣ
на Гардтѣ. По
Делю.

которой была освящена въ 1035 г., имѣетъ на востокъ унаслѣдованный отъ клюнійской церкви прямо-срѣзанный хоръ между двумя полукруглыми абсидами на восточныхъ сторонахъ крыльевъ транспта, а на западной сторонѣ, надъ притворомъ, заключающимся между двумя четырехгранными башнями и открывающимся наружу тремя арками, — эмпоры. Соборная церковь въ Герсфельдѣ, базилика съ колоннами крипта которой освящена въ 1040 г., въ своемъ продольномъ корпусѣ, какъ о томъ свидѣлствуютъ, между прочимъ, угловые листки на базахъ ея колоннъ, снабженныхъ простыми кубовидными капителями, была реставрирована въ XII столѣтіи; но благородный, просторный планъ этой церкви остался неприкосновененъ со времени ея постройки. Въ ней полукруглому восточному хору соответствуетъ надъ западнымъ притворомъ полукруглый выступъ, отдаленно напоминающій собою второй западный хоръ церковей съ двойнымъ хоромъ. Базилику съ плоскимъ покрытіемъ середины XI столѣтія представляетъ собою церковь св. Урсулы, въ Кельнѣ. Этотъ красивый храмъ имѣетъ надъ своими боковыми нефами эмпоры, открывающіеся въ средній нефъ надъ каждой главной аркой тремя меньшими арками на колоннахъ. Нѣмецкая кубовидная капитель уже приняла здѣсь свою типичную форму.

Затѣмъ, въ трехъ большихъ, построенныхъ изъ краснаго песчаника романскихъ соборахъ на среднемъ Рейнѣ, въ майнцскомъ, шпейерскомъ и вормскомъ, является господствующей „связная“ система сводчатыхъ базиликъ со столбами (см. стр. 263) въ чистомъ, благородномъ видѣ. Въ ихъ наружности останавливаютъ на себѣ вниманіе живописныя группы башенъ, широкое расчлененіе массъ и, на ряду съ циркульными арками и лопатками подъ крышей, небольшія циркульноарочныя галереи на колоннахъ, неизвѣстныя саксонскимъ странамъ. Въ ихъ внутренности производятъ впечатлѣніе крупныя, замкнутыя въ себѣ формы, благородныя пропорціи, простая, часто нѣсколько суровая чистота отдѣльныхъ формъ. Эти церкви, какъ плоско-покрытыя бази-